

الكتابة الإبداعية

القصة القصيرة نموذجا

تأليف

محمد حامد

دروب DROB

في الكتابة الإبداعية

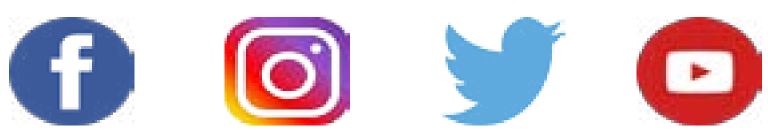
القصة القصيرة نموذجًا

تأليف

محمد حامد



لمتابعة المؤلف على






مقدمة أولى

نشأة التدوين

وطرق التأليف عند المسلمين(1)

اشتهر بين عامة الناس من غير ذوي التتبع و الاستقصاء أن " الحديث" أو ما يطلق عليه علماء الحديث لفظ " العلم " ظل أكثر من مائة سنة يتناقله العلماء حفظا دون أن يكتبوه واستمر هذا الظن أكثر من خمسة قرون متتابعة وهو يزداد توسعا و يطرد قوة .

وعلى ذلك فإن الدراسات المتوافرة لدينا – فيما عدا استثناءات طفيفة – تصر على مفهوم خاطئ مؤداه " أن الرواية الإسلامية لم تكن إلا شفوية " ولا يظهر هذا المفهوم فقط في معرض الحديث على رواية الحديث النبوي بل في الأخبار التاريخية و الأدبية و خاصة للذين درسوا "تاريخ " الطبري و كتاب " الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني على سبيل المثال ، حتى ذهب سوفاجيه إلى القول " بأن المؤرخ مضطر إلى تجميع بحثه لتاريخ القرون الأولى للإسلام من معلومات لا قاعدة لها تعتبر وليدة المصادفة في كثير أو قليل ".

وقد تنبه لأهمية توضيح خطأ هذا الظن مؤرخ بغداد الكبير أبو بكر أحمد بن علي بن ثابت الخطيب البغدادي المتوفي سنة 463هـ/1071م وألف كتابه الهام "تقييد العلم " ليوضح فيه خطأ هذه الفكرة .

و كان أول من اكتشف هذا الكتاب المستشرق الألماني شبرنجر springer سنة 1855 وكتب مقالا موسعا حول التدوين المبكر للرواية الإسلامية نقل فيه نصوصا

(1) باختصار وتصرف من « الكتاب العربي المخطوط « د. أيمن فؤاد سيد . ط الدار المصرية اللبنانية 1/-73 94

منه وأثبت عدم صحة الرأي القائل بأن الحديث كان يتداول أساسا بالرواية الشفوية ثم اعتمد جولدزيهر godziher على هذا المقال و أضاف إليه نصوصا أخرى تثبت أيضا أن القول بأن الحديث كان يتناقل حفظا ليس إلا مجرد وهم وخطأ . ومع ذلك فقد ذهب جولدزيهر إلى أن مؤلفي مجموعات الحديث في القرآن نفسه مثل " صحيح البخاري " و " صحيح مسلم " لم ينتقوا مادتهم من مصادر مدونة موجودة بل اعتمدوا في ذلك على مصادر شفوية ، وهو حال كتب الفقه أيضا . ويرى جولدزيهر كذلك أن التحرج الديني و الاهتمامات العقائدية للفرق الإسلامية قد دفعت في وقت تال إلى كراهة تدوين الحديث و بذلك عاد الرأي الخاطئ إلى الظهور مرة أخرى(1) . غير أن جولدزيهر تبنَّى في الوقت نفسه فكرة كان مسارها النحو التالي:

" ليس هناك ما يمنع افتراض أن الصحابة و التابعين أرادوا المحافظة على أقوال الرسول (صلى الله عليه وسلم) و ما نهى عنه ، فقاموا بتقييدها خوفا عليها من الضياع .... أو كان من الجائز أن تترك أقوال الرسول لمصادفات الحفظ في الصدور في مجتمع كانت الأقوال المأثورة للناس العاديين تحفظ فيه بالتدوين ؟!"(2) .

ثم توافر على درس هذه القضية العالم التركي فؤاد سزجين في كتابة " تاريخ التراث العربي " الذي يعد أحسن ما كتب في هذا الموضوع ، ووصل فيه إلى نتائج هامة سأعتمد عليها فيما يلي . فهو يرى أن هذا المفهوم الخاطئ و الغريب يرجع إلى سوء فهم الرواية الإسلامية ذات الشكل المتميز الفريد .

فمن الحقائق المعروفة بصفة عامة أن أقدم المصادر التي وصلت إلينا و ندين لها بما نعرفه عن القرون الأولى للإسلام و عن التطور العلمي في ذلك الوقت . تقدم لنا مادتها في الأغلب الأعم مصحوبة بأسانيدها التي نشأ لبحث خصائصها المتميزة علم من علوم الحديث هو علم " الجرح و التعديل ".

فقد دفعت الحوادث التاريخية و على الأخص ما يتعلق منها بالخلافات السياسية إلى إنشاء ما عرف بـ" الإسناد" في وقت مبكر من الحياة الفكرية في صدر الإسلام . وقد حدد يوسف هوروفتس horovitz من نشأته في الثلث الأخير من القرن الهجري الأول، فقد كان لزاما على من يروي خبرا سواء تعلق بنص ديني أم بغير ذلك أن يذكر شاهدا

(1) فؤاد سزكين « أهمية الإسناد في العلوم العربية والإسلامية « في كتاب محاضرات في تاريخ العلوم العربية والإسلامية.. منشورات معهد تاريخ العلوم العربية والإسلامية , فرانكفورت 1984 , 132
(2) نفسه 133

أو أكثر ، وكانت هذه هي مهمة الإسناد في البداية (1).

وبناء عليه يؤكد فؤاد سزجين أن كتب علم أصول الحديث و كذلك الأخبار و القصص التي وصلت إلينا في المصادر تثبت في وضوح حقيقة أن الإسناد كان يشير منذ البداية إلى نصوص مدونة.

فإذا أراد الباحث تقدير قيمة المواد المتعلقة بالقرنين الأول و الثاني للهجرة في المصادر التي وصلت إلينا اعتمادا علي الإسناد ، فعليه أن يتحرر من الآراء القائلة بأن هذه الأخبار ظلت تتداول شفاها على مدى مائة و خمسين عاما ، أو أن المحدثين قد اخترعوا الإسناد في نهاية القرن الثاني للهجرة أو في القرن الثالث للهجرة وأضافوا إلى الأخبار فدونت به بعد ذلك و عليه أن ينظر إلى هذه المؤلفات باعتبارها كتبا مجموعة من مصادر مدونة تعود بدورها إلى مصادر مدونة أقدم .

فمن المعروف أن بعض خلفاء الأمويين حثوا على جمع الأحاديث و على الأخص عمر بن عبد العزيز (101-97هـ/720-717م) الذي كلف أبا بكر محمد بن حزم المتوفي سنة 120هـ/739م بهذه المهمة و قال له :

" انظر ما كان من حديث رسول الله صلي الله عليه وسلم أو سنة ماضية أو حديث عمرة فاكتبه فإني خشيت دروس العلم و ذهاب أهله "(2).

و تذكر الأخبار أن أبا بكر محمد بن حزم شكا للإمام مالك ضياع هذه المجموعات، ولذلك فإنه لم يشتهر بهذا العمل شهرة معاصرة أبي بكر محمد بن مسلم بن عبيد الله الزهري المتوفي سنة 124هـ/742م الذي تذكر المصادر أنه كان " أول من أسند الحديث " وأيضا " أول من دون الحديث " وأصبح له بذلك دور كبير في تاريخ الحديث و " تاريخ التدوين".

فاهتم الزهري بسلاسل الأسانيد لعدد كبير من الأحاديث . وكان عليه- وهو أحد التابعين – أن يبحث عن أوائل التابعين وكذلك عن الصحابة الذين أدركوا الرسول صلى الله عليه وسلم و سمعوا منه أحاديثه أو كانوا أصحاب هذه الأحاديث . و كان ذلك ممكنا لرجل مثل الزهري الذي نجح في كتابة أسماء هؤلاء في نصوص و أن يجعلها تروى بعد ذلك .

---

(1) السابق ص73

(2) ابن سعد . الطبقات الكبرى 8/ 480

أما دوره في تدوين الحديث فالمقصود به أنه أول من أثبت الأحاديث في صورة مكتوبة فواقع الأمر أن تدوين الأحاديث يرجع إلى وقت مبكر حيث سجلت في "كراريس" صغيرة أطلق عليها اسم " الصحيفة "أو " الجزء " ولم يكن على الزهري إلا أن يجمع هذه النصوص المدونة المتناثرة في صحف و كراريس مختلفة و أن ينظر فيها و قد سبقه إلى ذلك كما ذكرنا أبو بكر محمد بن حزم بتكليف من عمر بن عبد العزيز .

وقد تبع مرحلة تدوين المرويات و جمع النصوص المتفرقة مرحلة تالية في أواخر العصر الأموي وأوائل العصر العباسي رتبت فيها هذه المادة ترتيبا موضوعيا وفق الموضوعات المختلفة في فصول أو أبواب وهو ما عرف ب "تصنيف الحديث" كان ذلك في وقت عرفت فيه الحركة العلمية في المجتمع الإسلامي عموما مدونات جامعة . فألف كل من محمد بن إسحاق و أبي مخنف لوط بن يحي و عوانة بن الحكم مدوناتهم في التاريخ ووجد في مناطق مختلفة في العالم الإسلامي عدد من علماء الحديث وصفوا بأنهم أول من صنف الحديث منهم ابن جريح المتوفى سنة 150هـ/767م في مكة و معمر بن راشد المتوفى سنة 153هـ/770م في اليمن و سعد بن أبي عروبة و حماد بن سلمة و غيرهما في البصرة و الأوزاعي في الشام و الإمام مالك في المدينة و سفيان الثوري في الكوفة و الليث بن سعد و عبد الله بن لهيعة و عبد الله بن وهب في مصر .

"وكان العلماء قبل ذلك يتكلون عن حفظهم أو يروون العلم عن صحف صحيحة غير مرتبة "(1)

وأقدم الكتب التي وصلت إلينا من تلك الفترة كتاب " الجامع " لمعمر بن راشد المتوفي سنة 150هـ/767م " ومنه نسخة من مكتبة صائب أفندي بأنقرة تحت رقم 2164 في 79 ورقة كتبت سنة 364هـ) و كتاب " المناسك" لقتادة السدوسي برواية سعيد بن أبي عروبة (ومنه نسخة في الظاهرية بدمشق في مجموع برقم 41/12) و " الجامع" لربيع بن حبيب البصري .

و حتى نستطيع أن نقوّم الأخبار التي وصلت إلينا في المجالات المختلفة تقويما تاريخيا صحيحا علينا أن نبحث " الرواية الإسلامية " من ناحية الشكل ، ولهذا الجانب أهمية كبرى في دراسة حركة التأليف باللغة العربية في القرون الأولى ، أعنى به "تحمل العلم" أي مناهج تلقي العلم أو أخذه ، فهذا الجانب تنفرد به الحضارة االسبب الأساسي لما حدث من سوء فهم في الدراسات الحديثة .

---

(1) الذهبي . تاريخ الإسلام 6/ 5 , أبو المحاسن النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة 351/1

ومن ناحية أخرى يرى المستشرق ألوارد Ahlwardr أن استخدم الكتابة في تدوين قصائد الشعر الجاهلي لم يبدأ قبل نهاية القرن الأول الهجري ، وأن المدي الزمني بين عصر الشعر الجاهلي لم يبدأ قبل نهاية القرن الأول الهجري وأن المدى الزمني بين عصر الشعراء وعصر جمع أشعارهم و تدوينها قد يصل إلى مائة و خمسين عاما أو أكثر ، وأن " رواية الشعر " كانت على مدي الاجيال شفاها مما أدى إلى تعرض الشعر لخطأ غير مقصود أو لتزييف متعمد ...وقد أشار ألوارد إلى دور الرواة أثناء شرحه لكيفية حفظ الشعر القديم خلال أربعة أو ستة أجيال فالرواة هم الحملة الأساسيون لعيون الشعر ، شأنهم شأن القصاص المحترفين في روايتهم للأخبار التاريخية .

وقد مر تدوين الشعر العربي القديم في العصر الإسلامي – مثل الحديث- في مراحل ثلاث ، هي مرحلة التدوين المحدود و تحرير النسخ ، ومرحلة جمع الأشعار المدونة والمروية شفاها ، ثم مرحلة صنعة الدواوين . ومن المرجح أن تدوين الشعر العربي القديم قد بدأ في العقود الأولى من حكم الامويين حيث بدأ في عهد معاوية بن أبي سفيان جمع الأخبار التاريخية و ما يتصل بها من أشعار مثل كتاب " أخبار اليمن وأشعارها و أنسابها " لعبيد بن شرية ثم بدأ العمل المركز و المنظم لجمع الشعر في نهاية القرن الأول و بداية القرن الثاني الهجري ، حيث اعتمد صناع الدواوين بعد ذلك اعتمادا كبيرا على رواية شعر شعراء مشهورين في العصر الأموي . ومن أهم الذين قاموا بجمع الشعر في العصر الأموي أبو عمرو ابن العلاء وحماد الرواية و خلف الأحمر و جناد الشرقي بن القطامي و المفضل الضبي وأبي عمرو الشيباني . ويتضح من الأخبار التي نعرفها اليوم أن قسما كبيرا من الشعر المبكر كان متاحا في " دواوين القبائل " و كان العمل الأساسي للغويين في القرن الثاني الهجري يقوم من ناحية على جمع دواوين الشعراء و تكوين لك المجموعات ، ومن ناحية أخرى على هذه المختارات اعتمادا على ما تجمع لديهم من مواد جديدة .

و تلخص كتب مصطلح الحديث " طرق تحمل العلم " و تذكرها في أبواب خاصة بها ، ومن خلال هذه الكتب نجد أن دور الراوي وواجبه يتحددان في أن الراوي يروي نصوصا وصلت إليه مدونة أو دونها هو بنفسه ، وذلك بغض النظر عن حفظه للنص أو عدم حفظه له . ويكون ذكر الرواة عند رواية النص مرة أخرى سلسلة الرواة المعروفة بالإسناد .

ويضارع دور رواة الأدب في العصر الإسلامي و طريقتهم دور الرواة و طريقتهم في

المجالات الدينية . وتتضح وظيفة الرواة في العصر الأموي من خلال بعض الأخبار القليلة المهمة التي تفيد أنهم كانوا يقيدون الشعر بعد إملاء الشاعر له وأنهم كانوا يصقلونه .

وإذا كان المحدثون يشيرون إلى علاقتهم بمصادرهم عن طريق ذكر الرواة ، فإننا غالبا ما نفتقد هذه الإشارات عند أدباء العصر الأموي وأوائل العصر العباسي . وترجع الأسانيد في القرون التالية أيضا في الغالب إلى رواة القرنين الأول و الثاني للهجرة فقط و مع ذلك فإن هناك بعض النصوص التي ترجع سلسلة إسنادها إلى العصر الجاهلي دون انقطاع . ويرجع سبب ذلك إلى كون الشعر يعود إلى عصر أقدم من عصر الحديث الشريف . وأن رواة الشعر كانوا أقل ، وأنه لم يكن هناك مانع ديني من رواية الشعر دون ذكر الرواة و يرجع ذلك أيضا إلى أن طرق الرواية التي كانت ملزمة في علم الحديث لم تنتقل إلى مجال رواية الشعر إلا في وقت متأخر نسبيا .

ولا شك أن المصطلحات التي أوردها ابن النديم في فهرسته مثل "صنع" و "جمع" و "روى" تدل على نشاط في التأليف في هذا الوقت المبكر".

طرق التأليف :

تنوعت طرق التأليف عند المؤلفين المسلمين حسب الفنون التي ألفوا فيها مثل الحديث و الشعر اللغة و التاريخ وعلوم الدين .. إلخ و تتراوح هذه الطرق بين الأنواع الآتية .

الرواية – الصنعة والعمل – الترجمة و النقل – التجريد- التذييل – التتمة- الأمالي – المجالس – الاختيارات – الشرح – الجمع – الاختصار .

و كان القدماء عادة ما يقسمون مؤلفاتهم على أنواع و الأنواع على مقالات و المقالات على أبواب ، فيذكر ابن النديم أن على ثلاثين مقالة و المقالة تحتوي على ثلاثمائة و ستين بابًا .(1)

و من أهم المصادر التي اعتمدت عليها الحضارة العربية الإسلامية نقل علوم الأمم القديمة إلى اللغة العربية و بذلك كان لحركة الترجمة و نقل الكتب القديمة دورا

---

(1) ابن النديم الفهرست 354

أساسيا في التأليف . ويعد خالد بن يزيد بن معاوية المعروف ب " حكيم أل مروان " أول من اهتم بالصنعة و فكر في نقل الكتب القديمة في موضوعات الطب و النجوم و الكيمياء ويقول ابن النديم أنه :

" أمر بإحضار جماعة من الفلاسفة اليونانيين ممن كان ينزل مدينة مصر وقد تفصح بالعربية و أمرهم بنقل الكتب في الصنعة من اللسان اليوناني و القبطي إلى العربي . وهذا أول نقل كان في الإسلام من لغة إلى لغة .(1)

ولكن حركة الترجمة الكبري لم تبدأ إلا مع " بيت الحكمة " الذي أنشأه العباسيون في بغداد في عصر هارون الرشيدي حيث ذكر ابن النديم أن أبا سهل الفضل ابن نَوْبَخْت

" كان في خزانة الحكمة لهارون الرشيد . ولهذا الرجل نقل من الفارسي إلى العربي و معوله في علمه على كتب الفرس ".(2)

" فقد نقل الفرس في القديم شيئا من كتب المنطق و الطب إلى اللغة الفارسية و نقل هذه الكتب إلى اللغة العربية عبد الله بن المفقع و غيره من النقلة .(3)

كما نص ابن جُلجل الأندلسي على أن الرشيد قلد يوحنا بن ماسويه

" ترجمة الكتب القديمة الطبية مما وجد بأنقرة عمورية وبلاد الروم حين سباها المسلمون ووضعه أمينا على الترجمة ووضع له كتابا حذاقا يكتبون"(4)

ثم ازدهرت حركة الترجمة و النقل في عصر الخليفة المأمون الذي يبعث له من يختار من العلوم القديمة الموجودة عند البيزنطيين فأجابه إلى ذلك بعد امتناع يقول ابن النديم :

" فأخرج المأمون لذلك جماعة منهم الحجاج بن مطر وابن البطريق وسلما صاحب بيت الحكمة و غيرهم ، فأخذوا مما وجدوا ما اختاروا ، فلما حملوه إليه أمرهم بنقله فنقل . وقد قيل إن يوحنا بن ماسويه ممن نفذ إلى بلاد الروم .(5)

وممن اعتنى كذلك بإخراج الكتب من بلاد البيزنطيين بنو شاكر المنجم : محمد و

(1) ابن النديم . الفهرست 303 , 419
(2) نفسه 333
(3) نفسه 303
(4) ابن جلجل : طبقات الأطباء والحكماء 65 , ابن أبي أصيبعة : عيون الأنباء 175/1
(5) ابن النديم : الفهرست 304 , ابن أبي أصيبعة : عيون الأنباء 187/1

أحمد و الحسن و بذلوا في سبيل ذلك الرغائب و أرسلوا لهذا الغرض حنين بن إسحاق و غيره فجاءوا إليهم من بيزنطة ، كما يقول ابن النديم .

" بطرائف الكتب و غرائب المصنفات في الفلسفة والهندسة والموسيقى و الأرثماطيقي و الطب ".(1)

وكان بنو المنجم يرزقون جماعة من النقلة على نقل الكتب إلى العربية منهم حنين بن إسحاق وحبيش ابن الحسن وثابت بن قرة و غيرهم ما قيمته خمسمائة دينار في الشهر للنقل و الملازمة ".(2)

وأورد النديم و حاجي خليفة أسماء النقلة من اللغات القديمة إلى اللسان العربي، من اليونانية و السريانية و الفارسية و الهندية .(3) و من أشهر هؤلاء المترجمين يوحنا بن البطريق الترجمان مولى المأمون ، الذي قال عنه ابن جُلجل :

وكان أمينا على الترجمة حسن التأدية للمعاني بطئ اللسان في العربية وترجم كثيرا من كتب الاوائل وهو ترجم كتاب أرسطاطاليس إلى الإسكندر المعروف ب " سر الأسرار ، وهو كتاب " السياسة في تدبير الرياسة ".(4)

وحنين بن إسحاق العبادي المتوفي سنة 260هـ /874م الذي وصفه ابن النديم بأنه كان :

" فصيحا باللغة اليونانية و السريانية و العربية دار البلاد في جمع الكتب القديمة ودخل بلد الروم و أكثر نقوله لبني موسى ".(5)

كما قال عنه ابن جلجل :

" تلميذ يوحنا بن ماسويه عالما بلسان العرب, فصيحا باللسان اليوناني جدا بارعا في اللسانين بلاغة بلغ بها تمييز علل السانين ...اختير للترجمة وائتمن عليها . وكان المتخير له جعفر المتوكل على الله ووضع له كتابا نحارير عالمين بالترجمة ، كانوا يترجمون و يتصفح حنين ما ترجموه كإصطفن بن يسيل وحبيش و موسى بن أبي خالد الترجمان و يحيى بن هارون ".(6)

(1) ابن النديم : الفهرست 304
(2) نفسه 304
(3) نفسه 304-305 , حاجي خليفة : كشف الظنون 97/3 -100
(4) ابن جلجل : طبقات الأطباء والحكماء 67 , وانظر ابن النديم : الفهرست 340 -341
(5) ابن النديم : الفهرست 352
(6) ابن جلجل : طبقات الأطباء والحكماء 68 -69 , ابن أبي أصيبعة : عيون 189/1

و قال ابن أبي ربيعة :

" أن حنينا لازم يوحنا بن ماسويه ..... و تتلمذ له واشتغل عليه بصناعة الطب و نقل حنين لابن ماسويه كتبا كثيرة و خصوصا من كتب جالينوس بعضها إلى اللغة السريانية و بعضها إلى العربية و كان حنين اعلم أهل زمانه باللغة اليونانية و السريانية و الفارسية و الدراية فيهم بما لم يعرفه غيره من النقلة الذين كانوا في زمانه "(1)

وأضاف أن المأمون لما أراد نقل كتب أرسطو طاليس:

" أحضر حنين بن إسحاق إذ لم يجد من يضاهيه في نقله و سأله نقل كتب الحكماء اليونانيين إلى اللغة العربية وبذل له من الأموال و العطايا شيئا كثيرا .... وكان يعطيه من الذهب زنة ما ينقله من الكتب إلى العربي مثلا بمثل "(2)

و كانت عناية حنين ينقل الكتب الطبية و خصوصا كتب جالينوس حتى أنه قل أن يوجد شيء من كتب جالينوس إلا وهو بنقل حنين أو بإصلاحه ما نقله غيره حتى أن ما نقله غيره من كتب جالينوس كان لا يعتني به ولا يرغب فيه مثل ما كان بنقل حنين و إصلاحه(3) ، وقد رأى ابن أبي أصيبعة أشياء كثيرة من كتب جالينوس و غيره بخط الأزرق كاتب حنين بن إسحاق و بعض هذه الكتب عليه تنكيت بخط حنين بن إسحاق باليوناني و كانت على هذه الكتب علامة المأمون مما يدل على أنها من بين كتب بيت الحكمة ببغداد .(4)

وأما ابنه إسحاق بن حنين المتوفى في سنة 298هـ/911م فيقول عنه ابن النديم :

" كان مثل أبيه في الفضل و صحة النقل من اللغة اليونانية و السريانية و كان فصيحا بالعربية يزيد على أبيه في ذلك ".(5)

و أضاف ابن أبي أصيبعة عند ذكره لإسحاق أنه:

" اشتهر و تميز في صناعة الطب وله تصانيف كثيرة إلا أن رجل عنايته كانت مصروفة إلى نقل الكتب الحكمية مثل كتب أرسطوطاليس و غيره من الحكماء "(6)

وذكر أبو معشر في كتاب " المذاكرات": أن حُذاق التراجمة في الإسلام أربعة : حنين

(1) ابن أبي أصيبعة : عبون 186/1
(2) نفسه : 186/1
(3) نفسه : 188/1
(4) نفسه : 187/1
(5) ابن النديم : الفهرست : 323 , 356
(6) ابن أبي أصيبعة : عيون 188/1

بن إسحاق و يعقوب بن إسحاق الكندي و ثابت بن قرة الحراني و عمر بن الفرخان الطبري "(1)

و كثيرا ما كان النقل يتم من خلال لغتين من اليونانية إلى السريانية – حيث أن عددا ضخما من المؤلفات اليونانية تم ترجمته بالفعل إلى تلك اللغة من أجل المسيحين الناطقين بالسريانية – ثم من السريانية إلى العربية فقد كان من الأسهل العثور على أناس ملمين بكل من السريانية و العربية بسبب انتشار هذه اللغة في العراق ، غير أنه بمرور الوقت بدأت الترجمة من اليونانية إلى العربية ، فكتاب باري أرمنياس ترجمه حنين بن إسحاق إلى السرياني ثم نقله إسحاق بن حنين إلى العربي(2) . وكتاب أنالوطيقا الثاني ترجم حنين بعضه إلى السرياني ثم نقله إسحاق بتمامه إلى السرياني أيضا ثم نقل متى بن يونس نَقْل إسحاق إلى العربية . كذلك فقد نقل حنين بن إسحاق المقالة الثانية من نص كتاب السماع الطبيعي لأرسطو بشرح الإسكندر الأفروديسي من اليونانية إلى السريانية ثم نقل يحيى بن عدي هذا النقل إلى العربية .(3)

وأحيانا كان يتم إصلاح النقل أى مراجعته ، فقد نقل أبو روح الصابي " كتاب السماع الطبيعي " لأرسطو و لأصلح هذا النقل يحيى بن عدى.(4) كذلك فإن كتاب " الحشائش" لديسقوريدس المعروف أيضا ب " الأدوية المفردة " نقله اصطفن بن بسيل من اللسان اليوناني إلى اللسان العربي و لكنه لم يستوف الأسماء العربية كلها لعدم معرفته بما يقابلها باليونانية و تصفح هذه الترجمة حنين ابن إسحاق فصححها وأجازها .(5)

ويظن أن ابن النديم ألف كتابه " الفهرست" أولاً عن الكتب اليونانية والمترجمة وأسماء المترجمين و النقلة ، كما يتضح ذلك من نسخة مخطوطة من الكتاب محفوظة بمكتبة كوبريلي باستانبول تحت رقم 1135 كتبت سنة 600هـ و هي نسخة قائمة بذاتها و تحتوي على أربع مقالات فقط و هذه المقالات تطابق المقالات السابعة إلى العاشرة من الكتاب .

ولعل ابن النديم كان كتابه في الأصل على هذه المقالات ثم جعل كتابه شاملا لكل

(1) نفسه : 207/1
(2) ابن النديم : الفهرست : 309
(3) نفسه : 309
(4) نفسه : 310
(5) ابن أبي أصيبعة : عيون الأنباء 46/2

الفنون فأضاف إليه المقالات الست الأولى و صار بذلك في عشر مقالات .(1)

ويرى والدي المرحوم فؤاد سيد أن أكثر الكتب التي نقلها العرب أو غيرهم من المترجمين كانت عن أصول يونانية و القليل منها عن اللغات الفارسية و السريانية و الهندية ، وأنهم أكثروا من النقل و الترجمة عن هذا الطريق . ولكننا لم نظفر – إلا قليلا جدا – بنصوص عربية عن اللغات اللاتينية ، ولعل كتاب " طبقات الأطباء و الحكماء " لابن جلجل الأندلسي الذي بدأ في تأليفه سنة 377هـ هو أول كتاب استفاد من هذه الترجمات التي يرجح أنها تمت في عصره أو قبله بقليل .(2)

و النوع الثاني من التأليف الذي ساد عند العرب المتقدمين هو " الأمالي " التي بدأت في الانتشار و أصبحت ظاهرة عامة على مشارف القرن الثالث الهجري / التاسع الميلادي و كانت متمركزة في بغداد عاصمة الخلافة الإسلامية و مركز الحركة العلمية و مقصد العلماء و الأدباء من شتى بقاع العالم الإسلامي .(3)

ووصف حاجي خليفة " الأمالي " بقوله .

" الأمالي هو جمع الإملاء ، وهو أن يقعد عالم وحوله تلامذته بالمحابر و القراطيس ، فيتكلم العالم بما فتح الله سبحانه و تعالي عليه من العلم و يكتبه التلامذة فصير كتابا يسمونه الإملاء و الأمالي . وكذلك كان السلف من الفقهاء و المحدثين و أهل العربية و غيرها في علومهم ، فاندرست لذهاب العلم و العلماء و إلى الله المصير و علماء الشافعية يسمون مثله التعليق ".(4)

و كثرت الأمالي في مختلف العلوم والفنون و لعل علماء الحديث واللغة هم أكثر الناس اهتماما بهذا اللون من التأليف .

فيذكر السيوطي أن الإملاء أعلى وظائف الحافظ في اللغة :" كما أن الحفاظ من أهل الحديث أعظم وظائفهم الإملاء " ثم يضيف : " وقد أملى حفاظ اللغة من المتقدمين الكثير ، فأملى ثعلب مجالس عديدة في مجلد ضخم وأملى ابن دريد مجالس كثيرة رأيت منها مجلدا و أملى أبو محمد القاسم بن الأنباري ولده أبو بكر ما لا يحصى و أملى أبو علي القالي خمسة مجلدات و غيرهم "(5)

(1) فؤاد سيد : مقدمة طبقات الأطباء والحكماء لابن جلجل الأندلسي صفحة ز هـ
(2) نفسه صفحة ز
(3) الحلوجي : المخطوط العربي 138
(4) حاجي خليفة : كشف الظنون 427/1
(5) السيوطي : المزهر 313/2

كما أن المتكلم المعتزلي المعروف أبو علي محمد بن عبد الوهاب الجبائي المتوفى سنة 303هـ/915م أملى مائة ألف و خمسين ألف ورقة ، قال القاضي عبد الجبار بن أحمد المعتزلي :

" وكان أصحابنا يقولون إنهم أحزروا ما أملاء فوجدوه نحو مائة و خمسين ألف ورقة ، و ما رأيناه بيده يوما آخر جزءا من " الجامع الكبير " (للشيباني) و كان يقول : إن الكلام أسهل شيء لأن العقل يدل عليه "(1)

وأحصى حاجي خليفة كتب " الأمالى" و عقد لها فصلا في كتابه "كشف الظنون "(2) وأقدم الأمالى التي ذكرها " أمالى" الإمام أبي يوسف يعقوب بن إبراهيم الأنصاري المتوفي سنة 183هـ/799م " وهي في الفقه يقال أكثر من ثلثمائة مجلدة "(3) كما أن العلماء العميان كانوا من أحوج المؤلفين للإملاء .

وربما استوعب الإملاء عدة مجالس في عدة سنين فيروى أن أبا جعفر محمد بن جرير بن يزيد الطبري ،المتوفى سنة 310هـ/923م قال لأصحابه :

"أتنشطون لتفسير القرآن ؟ قالوا : كم يكون قدره ؟ قال : ثلاثون ألف ورقة ، فقالوا : هذا ما تفنى العمار قبل تمامه ، فاختصره في نحو ثلاثة آلاف ورقة ."

وقد أملاء على أصحابه بين سنتي ثلاث و ثمانين و تسعين و مائتين ، وفي رواية أنه بدأ في إملائه في سنة سبعين ومائتين .(4)

" ثم قال : هل تنشطون لتاريخ العالم من آدم إلى وقتنا هذا ؟ قالوا : كم قدره ؟ فذكر نحوا مما ذكره في التفسير فأجابوه بمثل ذلك ، فقال: إن الله ماتت الهمم".(5)

ولعل أصحاب الطبري كانوا وراقيه و كان من بينهم على الارجح أبو القاسم الحسين بن حبيش الوراق ، قال :

"كان قد التمس مني أبو جعفر أن أجمع له كتب الناس في القياس ، فجمعت له نيفا وثلاثين كتابا فأقامت عنده مديدة ، ثم كان من قطعه للحديث قبل موته بشهور ما كان ، فردها علي و فيها علامات له بحمره قد علم عليها ".(6)

---

(1) القاضي عبد الجبار : فضل الاعتزال وطبقات المعتزلة 289 - 290
(2) حاجي خليفة : كشف الظنون 428/1
(3) نفسه : 430/1
(4) ياقوت : معجم الأدباء 42/18
(5) الخطيب البغدادي : تاريخ بغداد 163/2
(6) ياقوت : معجم الأدباء 81/18

وأضاف الخطيب البغدادي إشارة إلى كثرة ما ألفه الطبري يقول :

" سمعت علي بن عبيد الله بن عبد الغفار اللغوي المعروف بالسمسماني يحكي أن محمد بن جرير مكث أربعين سنة يكتب في كل يوم منها أربعين ورقة .(1)

كما أملى أبو بكر محمد بن القاسم بن الأنباري المتوفي سنة 328هـ/940م كتاب " المشكل في معاني القرآن " في عدة سنين ولم يتمه .(2) وقد أملى ابن الانباري اغلب مصنفاته و قيل إنه أملى كتابه " غريب الحديث "من حفظه في خمس و أربعين ألف ورقة(3) ، وقال ابن نديم :" وأكثر ما كان يمليه من غير دفتر ولا كتاب "(4) كذلك فقد أملى أبو السعادات ابن الشجري المتوفى سنة 542هـ/1147م " أماليه" في أربعة و ثمانين مجلسا .(5) ولذلك فإن كتب " الأمالي" يطلق عليها أحيانا اسم " المجالس" مثل كتاب " مجالس العلماء " للزجاج و " مجالس ثعلب ".

ويرى المحقق الراحل عبد السلام هارون أن هناك فرقا دقيقا بين لفظي " المجالس" و " الأمالي" في أصل استعمالها و أن كلا منهما مظهر لما كان يدور من تدوين لأقوال العلماء و المتصدرين للتعليم .

ف " الأمالي " كان يمليها الشيخ أو من ينيب عنه بحضرته فيتلقفها الطلاب بالتقييد في دفاترهم . وفي هذا يكون الشيخ قد أعد ما يمليه أو يلقى إلى الطلبة ما يشاء من تلقاء نفسه . وأما " المجالس" فتختلف عن تلك بأنها تسجيل كامل لما كان يحدث في مجالس العلماء ففيها يلقى الشيخ ما يشاء من تلقاء نفسه و فيها كذلك يسأل الشيخ فيجيب . فيدون كل ذلك فيما يسمى مجلسا ، ويعنى رواة المجالس كذلك بإثبات سائر ما يحدث في المجلس مما له صلة بأداء النص .(6)

وكتب " المجالس" ليست في حجم كتب " الأمالي" وأفراد لها حاجي خليفة فصلا في كتابه "كشف الظنون".(7)

و كثيرا ما اختلف لفظ الإملاء بارتجال اذا تكرر إلقاء نص الكتاب فتختلف لذلك نسخة . فقد أملى ابن دريد كتاب " الجمهرة" بفارس ثم أملاء مرة ثانية ببغداد من

(1) الخطيب البغدادي : تاريخ بغداد 163/2
(2) ياقوت : معجم الأدباء 312/18
(3) نفسه 312/18
(4) ابن النديم : الفهرست 82
(5) ياقوت : معجم الأدباء 283/19
(6) عبد السلام هارون : مقدمة مجالس ثعلب 23
(7) حاجي خليفة : كشف الظنون 380/5

حفظه لذلك فهذا الكتاب مختلف النسخ كثير الزيادة و النقصان و يذكر المؤرخون أن لما أملاه بفارس علامة تعلم من أول الكتاب . وأن النسخة التامة التي عليها المعول هي النسخة الأخيرة . وأن آخر ما صح من النسخ نسخة أبي الفتح عبيد الله بن أحمد بن محمد النحوي المعروف بجَخْجَخ لأنه كتبها من عدة نسخ وقرأها عليه .(1)

وذكر أبو على البيهقي المعروف بالسلامي في كتاب " النتف و الطرف" أن ابن دريد صنف كتاب " الجمهرة" للأمير أبي العباس إسماعيل بن عبد الله بن ميكال أيام مقامه بفارس فأملاه عليه إملاء اثم قال " حدثني أبو العباس المكيالي قال : أملى علي الدريدي كتاب " الجمهرة" من أوله إلى آخره حفظا في سنة سبع و تسعين و مائتين ، فما رأيته استعان عليه بالنظر في شيء من الكتب إلا في باب الهمزة و اللفيف فإنه طالع له بعض الكتب .(2)

وقد يختلف نص الكتاب زيادة و نقصا بتعدد روائه مثل ما ذكره ابن النديم عن أبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب المتوفي سنة 291هـ/904م من أن له :

" مجالسات أملاها على أصحابه في مجالسه تحتوي على قطعة من النحو و اللغة و الأخبار و معاني القرآن و الشعر مما سمع و تكلم عليه . روى ذلك عنه جماعة منهم أبو بكر بن الأنباري و أبو عبد الله اليزيدي و أبو عن عمر الزاهد وابن درستويه و ابن مقسم .(3)

ويقدم لنا جلال الدين السيوطي وصفا لطريقة الإملاء و كيفيته عند اللغويين ، يقول :

" وطريقتهم في الإملاء كطريقة المحدثين سواء ، يكتب المستملي أول القائمة: " مجلس أملاه شيخنا فلان بجامع كذا في يوم كذا ويذكر التاريخ ثم يورد المملى بإسناده كلاما عن العرب و الفصحاء فيه غريب يحتاج إلى تفسير ثم يفسره ، ويورد من أشعار العرب و غيرها بأسانيده و من الفوائد اللغوية بإسناد و غير إسناد ما يختاره ".(4)

ويروي لنا الخطيب البغدادي في كتابه " تاريخ بغداد" بعض الأخبار عن مجالس الإملاء في بغداد و خاصة مجالس الحديث نلحظ فيها ما بلغته هذه المجالس من ضخامة في عدد حضورها مما استدعى ظهور فئة جديدة في المجتمع تعرف ب "

(1) ابن النديم : الفهرست 67
(2) ياقوت : معجم الأدباء 138/18
(3) ابن النديم : الفهرست 81
(4) السيوطي : المزهر 313/2

المستملين " يتولون ترديد .كلمات الشيخ أو الأستاذ وراءه حتى يسمع الناس مثلما كان يفعل المبلغ في المساجد الجامعة ، ومن اشهر هؤلاء المستملين شخص يعرف بهارون المستملي . فمما ذكره الخطيب نقلا عن أبي حاتم الرازي أن أبا أيوب سليمان بن حرب الواشجي البصري الأزدي :

" ظهر حديثه نحو من عشرة آلاف حديث ما رأيت في يده كتابا قط ..... ولقد حضرت مجلس سليمان بن حرب ببغداد فحزوروا من حضر مجلسه أربعين ألف رجل و كان مجلسه عند قصر المأمون . فبنى له شبه منبر فصعد سليمان و حضر حوله جماعة من القواد عليهم السواد و المأمون فوق قصره قد فتح باب القصر و قد أرسل ستر يشف وهو خلفه يكتب ما يملى ، فسئل أول شيء حديث حوشب بن عقيل ، فلعله قد قال : حدثنا حوشب بن عقيل أكثر من عشر مرات وهو يقولون لا نسمع ، فقال مستمل و مستمليان و ثلاثة كل ذلك يقولون لا نسمع ، حتى قالوا : ليس الرأي إلا أن يحضر هارون المستملي ، فذهب جماعة و أحضره ، فلما حضر قال من ذكرت، فإذا صوته خلاف الرعد ، فسكتوا وقعد المستملون كلهم واستملي هارون ، وكان لا يسئل عن حديث إلا حدَّث من حفظه "(1)

وذكر الخطيب البغدادي كذلك عن أبي بكر أحمد بن جعفر بن سلم أنه قال :

" ولما قدم علينا أبو مسلم (إبراهيم بن عبد الله بن مسلم الكجي أملى الحديث في رحبة غسان ، وكان في مجلسه سبعة مستملين يبلغ كل واحد منهم صاحبه الذي يليه . وكتب الناس عنه قياما حما بأيديهم المحابر ، ثم مسحت الرحبة و حسب من حضر بمحبرة فبلغ ذلك نيفا و أربعين ألف محبرة سوى النظارة !".(2)

وذكر ابن الجوزي أن أبا بكر جعفر بن محمد بن الحسن بن المستفاض الفريابي المتوفي سنة 301هـ/913م لما ورد إلى بغداد اجتمع له الناس إلى شارع المنار بباب الكوفة ليسمعوا منه .

" فحزر من حضر مجلسه لسماع الحديث فقيل نحو ثلاثين ألفا و كان المستملون ثلثمائة وستة عشر ... و كان في مجلسه من أصحابه المحابر من يكتب حدود عشرة الآف إنسان ".(3)

---

(1) الخطيب البغدادي : تاريخ بغداد 33/9

(2) نفسه 6/ 121

(3) ابن الجوزي : المنتظم 6/ 124

وقدم لنا الخطيب البغدادي عن يوسف بن عمر القواس وصفا لمجلس القاضي المحاملي يقول .

" حضرت مجلس القاضي المحاملي و كان له أربعة مستملين يستملون عليه و كنت لا أكتب في مجلس الإملاء إلا ما أسمعه من لفظ المحدث فقمت قائما لأني كنت بعيدا من المحاملي بحيث لا أسمع لفظه ، فلما رآني الناس أفرجو لي وأجازوني حتى جلست مع المحاملي على السرير .(1)

وذكر الخطيب أيضا أن المعتصم وجَّه بمن يحرز مجلس عاصم بن علي بن عاصم في رحبة النخل التي في جامع الرصافة وقال :

" وكان عاصم بن علي يجلس على سطح المسقطات و ينتشر الناس في او الرحبة و ما يليها ويعظم الجميع جدا حتى سمعته يوما يقول : حدثنا الليث بن سعد ، ويستعاد فأعاد أربعة عشر مرة ، و الناس لا يسمعون قال : و كان هارون المستملي يركب نخلة معوجة ويستملي عليها ، فبلغ المعتصم كثرة الجمع فأمره بحزرهم فوجه بقطاعي الغنم فحزروا المجلس عشرين و مائة ألف ".(2)

و ما أورده الخطيب البغدادي ع وصفه مجالس الإملاء يدلنا على مدى إمكانية اختلاف نسخ المستملين بحسب موقعهم قربا أو بعدا من المملي.

ونظرا لاختلاف الإملاء أو زيادة المملي لفصول على كتابة فقد كان المؤلفون يقومون بمعارضة الإملاء الأول بالإملاء انه قرأ بخط أبي الفتح عبيد الله بن أحمد النحوي على كتاب " الياقوت" في اللغة لأبي عمر الزاهد:

" وكان أبو عمر محمد بن عبد الواحد صاحب أبي العباس ثعلب ابتدأ بإملاء هذا الكتاب ، كتاب " الياقوت" يوم الخميس لليلة بقيت من المحرم سنة ست و عشرين و ثلثمائة في جامع المدينة ، مدينة أبي جعفر ، ارتجالا من غير كتاب ولا دستور ، فمضى في الإملاء مجلسا مجلسا إلى أن أنتهى إلى آخره ، و كتب ما أملاه مجلسا يتلوا مجلسا ثم رأى الزيادة فزادني أضعاف ما أملي وأرتجل واقيت أخر ، وأختص بهذه الزيادة أبا محمد الصفار لملازمته و تكرير قرائته لهذا الكتاب على أبي عمر ، فأخذت الزيادات منه . ثم جمع الناس على قراءة أبي إسحاق الطبري له ، وسمي هذه القراءة الفذلكة فقرأه عليه و سمعه الناس . ثم زاد فيه بعد ذلك ، فجمعت أنا في كتابي الزيادات كلها .

---

(1) الخطيب البغدادي : تاريخ بغداد 14/ 326
(2) نفسه 248/12

و بدأت بقراءة الكتاب عليه يوم الثلاثاء ليال بقين من ذي القعدة سنة تسع و عشرين و ثلثمائة . وحضرت النسخ كلها عند قرائتي نسخة أبي إسحاق الطبري و نسخة أبي محمد الصفار و نسخة أبي محمد بن سعد القطربولي و نسخة أبي محمد الحجازي، وزادني في قراءتي عليه أشياء و توافقنا في الكتاب من أوله إلى آخره . ثم أرتجل بعد ذلك يواقيت أخر و زيادات في أضعاف الكتاب واختص بهذه الزيادة أبا محمد وهب لملازمته ، ثم جمع الناس ووعدهم بعرض أبي إسحاق الطبري عليه هذا الكتاب

وتكون آخر عرضه يتقرر عليها هذا الكتاب . ولا يكون بعدها زيادة و سمى هذه العرضة المحرابية . واجتمع الناس يوم الثلاثاء من جماد ى الأولى من سنة إحدى و ثلاثين و ثلثمائة في منزله بحضرة سكة أبي العنبر ، فأملى على الناس ما نسخته .

" قال أبو عمر محمد بن عبد الواحد : هذه العرضة هي التي تفرد بها الأستاذ أبو إسحاق الطبري آخر عرضة أسمعها ، بعده فمن روى عني في هذه النسخة و هذه العرضة حرفا وليس هو من قولي فهو كذاب علي وهي من الساعة إلى الساعة من قراءة أبي إسحاق على سائر الناس ، وأنا أسمعها حرفا حرفا .

" قال أبو الفتح : وبدأ بهذه العرضة يوم الثلاثاء لأربع عشر ليلة خلت من جمادى الأول سنة إحدى وثلاثين و ثلثمائة ".(1)

وسبب ذلك أن أبا عمر الزاهد هذا المتوفي سنة 345هـ/956م كان كما يقول ابن الجوزي .

" غزير العلم كثير الزهد ، أملى من حفظه ثلاثين ألف ورقة لغة فيما بلغني و جميع كتبه التي في أيدي الناس إنما أملاها بغير تصنيف.(2)

وهكذا فإن نمط الإملاء في اللغة كان شائعا في الصدر الأول للإسلام ثم انقطع إملاء اللغة دهرا طويلا بسبب موت الحفاظ و إن استمر إملاء الحديث ، يقول السيوطي :

" ولما شرعت في إملاء الحديث سنة اثنتين و سبعين و ثمانمائة وجددته بعد انقطاعه عشرين سنة من سنة مات الحفاظ أبو الفضل ابن حجر العسقلاني أردت أن أجدد إملاء اللغة وأحييه بعد دثوره ، فأمليت مجلسا واحدا لم أجد له حملة ولا

(1) ابن النديم : الفهرست 82-83
(2) ابن الجوزي : المنتظم 380/6

من يرغب فيه فتركته . وآخر من علمته أملى على طريقة اللغويين أبو القاسم الزجاجي ، له آمال كثيرة في مجلد ضخم ، وكانت وفاته سنة تسع و ثلاثين و ثلثمائة و لم أقف على أمال لأحد بعده.(1)

وقد وصف الإمام أبو سعد عبد الكريم بن محمد السمعاني المتوفي سنة 562هـ/1166م في كتابه " أدب الإملاء و الاستملاء " ما يحتاج إليه المملي و المستملي و على الأخص في علم الحديث وما يتطلب في كل منهما .(2)

(1) السيوطي : المزهر 314/2
(2) السمعاني: أدب الإملاء والاستملاء , نشره ماكس فيسفيلر , ليدن – بريل 1952 .

مقدمة ثانية

مفاهيم اصطلاحية

"الكتابة والإنشاء والتأليف والتحرير والتعبير"

ليس من شك أن تحديد المصطلح أمر بالغ الأهمية، فضلًا عن أنه ضرورة علمية ومنهجية، ولعل من المفيد أن نتعرف على المعنى المعجمي قبل أن نتوقف عند المعنى الاصطلاحي.

الكتابة:

فالكتابة تعني الجمع والشد والتنظيم، والذي يراجع لسان العرب يعثر إلى جانب هذا المعنى على دلالتين أخريين هما: الاتفاق على الحرية؛ فالرجل يكاتب عبده على مال يؤديه منجمًا أي يتفق معه على حريته مقابل مبلغ من المال، ثم القضاء والإلزام والإيجاب والنابغة الجعدي يقول:

يـا بِـنْـتِ عِـمِـي، كِـتـابُ الـلّـهِ أخْـرَجَـنـي عِنْكُمْ، وهلْ أمْنِعَنَّ كِتابَ اللّهِ ما فَعِلا

كتاب الله -هنا- بمعنى قدر الله سبحانه وتعالى (1).

والمعنى الاصطلاحي يجمع هذه الدلالات المتنوعة، فالشد والجمع أمر ضروري؛ لأن الكتابة لا تقوم إلا بالصياغة المحكمة، والصياغة في حد ذاتها جمع بين الكلمات وربط لها بعضها ببعض؛ أما معنى الحرية فيتمثل في رغبة الإنسان القائمة في نفسه لتحرير ما بداخله من أفكار ومشاعر وأحاسيس؛ وأما المعنى الثالث الذي يتمثل في الإلزام فالكلمة المكتوبة تلزم صاحبها، وتعتبر شاهدًا على ما قطعه على نفسه.

هذا يصدق على الكتابة بمعناها المطلق؛ لكن ثمة من يجعل الكتابة درجات

(1) راجع ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف (د. ت) مادة كتب.

ويربطها بالتطور العقلي والحضاري للأمم.

التدوين:

يرى البعض أن التدوين أول درجات الكتابة؛ فهو وسيلة المعرفة والتثقيف ويرى أصحاب هذا الرأي أن هناك مرحلة أساسية لا بد أن يمرَّ بها المؤلف قبل أن يقوم بعملية التأليف-وهي مرحلة تالية للتدوين- والمقصود بها مرحلة الإنشاء أي عملية بناء الجملة التي تحسن تصوير الفكرة.

ومرحلة الإنشاء هذه تشمل دور التعبير الفطري الذي يغلب عليه الإيجاز والبساطة والجزالة، وتتمثل فيها صورة الكتابة العربية في مرحلتها التأسيسية.

ثم الدور الثاني من أدوار الإنشاء قبل الدخول في مرحلة التأليف وهو دور التعبير الفني، وفيه ازدادات العبارة تركيبًا نظرًا لثراء المعنى؛ إذ يبدأ الميل إلى التفصيل والرغبة في التحليل فتتعدد وسائل الربط بين العبارات (1).

التأليف:

ولم يكن الإنشاء بأدواره المختلفة بمعزل عن التأليف؛ بل كان ممهدًا له تارة ومسايرًا لارتقائه وتطوره تارة أخرى؛ فقد بدأ مرحلة السماع والتدوين مباشرة فسرعان ما تطورت العلوم وتشعبت مسالكها، وبدأ ظهور التأليف اعتبارًا من المائة الثانية بعد الهجرة، كما ازدهر التصنيف الأدبي الذي يقوم على المختارات المدونة ثم تطور فيما بعد ليصبح تأليفًا منظمًا مبوبًا على يد الجاحظ وأضرابه.

مما سبق يتبين لنا أن الكتابة معنًى جامع شامل لمراحل وأنواع الإنشاء والتأليف، وأن الإنشاء يأتي بعد التدوين الذي يقتصر على مجرد التسجيل والتقييد، وفيه تبدو عملية التعبير الذاتي المستقل عن الأفكار التي تبدأ بسيطة وجزئية ثم تصبح شاملة وكافية في مرحلة التأليف.

مما سبق يتبين لنا أن الكتابة مرت بالأطوار التالية:

-1 التدوين.

-2 الإنشاء: مر بالدور الفطري - والدور الفني - والدور البديعي.

(1) راجع الدكتور: مصطفى الشكعة: مناهج التأليف عند العلماء العرب قسم الأدب دار العلم للملايين، بيروت سنة 1974م ص61،ص62.

-3 التأليف القائم على الجمع.

-4 التأليف المنهجي.

-5 التأليف الابتكاري أو الإبداعي. ومن المعروف أن الكتابة الإبداعية ليست مخصوصة بمرحلة معينة، ولكنها تتطور بتطور الخبرة الإنسانية (1).

(1) راجع: أنيس المقدسي، الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة، دار العلم للملايين بيروت، 1980م ص 225 وما بعدها.

ما هو المقصود بالتحرير ؟

إِذَا بَحَثْنَا عَنِ الْجِذْرِ اللغوي لِهَذِهِ الكلمة في المعاجم المعتمدة نجد أنها - في مادتها - الأصلية- تدل على معنيين رئيسيين هما: الشدة على إطلاقها فقد جاء في لسان العرب: واستحر القتل، وحر بمعنى: اشتد. وفي حديث عمر بن الخطاب رضي الله عنه عن جمع القرآن: "إن القتل قد استحر يوم اليمامية بالقراء، أي اشتد وكثر، وهو استفعل من الحر أي الشدة" (1).

أما المعنى الثاني فهو العتق من العبودية ففي لسان العرب: حر العبد يحر حرارة بالفتح أي: صار حرًّا، ومنه حديث أبي هريرة: فأنا أبو هريرة المحرر أي المعتق وحديث أبي الدرداء: شراركم الذين لا يعتق محررهم.

ويضيف القاموس المحيط معنًى ثالثًا يُضِيءُ الْمَقْصُودَ مِنْ هَذَا الْمُصْطَلَحِ وَهُوَ الْكِتَابَةُ الْمُدَقِّقَةُ التي لَا شَوْبَ فِيهَا (2).

وَالمعاني الثلاثة يفضي بعضها إلى بعض، إذ تشير إلى الكيفية والمنهج في الكتابة؛ فالمقصود بالتحرير الضبط والتقويم وفق قواعد وأسس مقررة، فالشدة هنا مرادفة لمعنى الجدية والحزم وعدم التهاون، ولا تناقض بينهما وبين الحرية نقيض العبودية لأن الكتابة -كما سبق أن أسلفنا- لا تتم إلا حيثما يكون الكاتب حرًّا فيما يكتب فيحرر ما في نفسه من أفكار ومشاعر ويضبطها في سياق مكتوب.

فالتحرير أوضح في الدلالة على معنى الدقة والضبط والالتزام من هنا كان ألصق بالمعنى التعليمي الذي يركز على كيفية الكتابة والعمل على ضبطها وفق أصول وقواعد متعارف عليها.

أما التعبير: فهو معنى شامل إذ يمكن التعبير بالكلمة أو بالإشارة أو الصوت أو اللون أو النقش ... إلخ، وقد ارتبط التعبير في المعنى الشائع بمادة الإنشاء التي تدرس في مراحل التعليم العام، وتحمل كلمة التعبير خصوصيةً متميزةً إذ ترتبط بمرحلة التدرب على الكتابة في مختلف المجالات، وإعداد التلميذ لكي يكون قادرًا على الكتابة

(1) ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف د. ت مادة حرر ص 828 وما بعدها.
(2) الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مكتب تحقيق التراث، مؤسسة الرسالة «سنة1407 سنة 1987م بيروت ص478».

والحديث.

ويرى فريق من المحققين المعاصرين وعلى رأسهم الباحث اللغوي الموسوعي أبو تراب الظاهري أنه من الأخطاء الشائعة استعمال كلمة التحرير مكان الكتابة، حيث يستعملون "المحرر" بدل الكاتب. ويقولون: "رئيس التحرير"؛ وإنما هو رئيس الكتاب، فالتحرير إصلاح الخطأ وإقامة الاعوجاج في الكتابة، فهو أشبه بالتصحيح مستدلًا بما جاء في تاج العروس للزبيدي وغيره من المعاجم من أن تحرير الكتاب وغيره تقويمه(1).

ويرى الفريق الثاني الذي يمثله اللغوي الأديب أبو عبد الرحمن بن عقيل الظاهري أن استخدام التحرير بدل الكتابة جائز على سبيل التوسع (2) وعلى سبيل الشيوع أيضًا من وجهة نظره؛ فاللغة كائن حي متطور، والاستعمال اللغوي هو الفيصل في تحديد المعنى.

(1) راجع: أبو تراب الظاهري، كبوات اليراع، النادي الأدبي الثقافي بجدة 1982م جـ1 ص162 فما بعدها.
(2) راجع: أبو عقيل الظاهري، اللغة العربية بين القاعدة والمثال الفنون الصغرى 2، النادي الأدبي بالقصيم.

الكتابة وأنواعها

الكتابة مرحلة متقدمة من مراحل تطور الحضارة الإنسانية، فهي تلي مرحلة الحديث الشفوي الذي يتوسل باللغة المحكية؛ لأن الحديث الشفوي يتم -غالبًا- دون طول تأمل أو تفكير؛ فهو عفوي تمليه الحاجة الراهنة تقتضيه متطلبات اللحظة، لذا فإنه يرتبط بقضاء الضروريات الحياتية العاجلة، أو التعبير عن المشاعر التلقائية الفورية، أما الكتابة فتَسْتَلْزِم الروية والتمهل ومداومة التفكير والنظر، ولها قواعدها ومواضعاتها، إذ تعتمد على تنظيم الأفكار بعد بلورتها وصياغتها والتحقق من تماسكها وترابطها، ولغة الكتاب تختلف عن لغة التعبير اليومي فتختفي فيها مظاهر الارتجال والسرعة، وقد واكبت نضج العقل الإنساني وارتقاء إدراكه وتكامل مفاهيمه.

والكتابة نوعان:

كتابة إجرائية عملية: تتعلق بالمعاملات والتأريخ والتوثيق، وهي ضرورة للمنافع العملية والمكاتبات الرسمية، لها قواعد محددة، وأصول مقننة وتقاليد متعارف عليها، كالتقرير والرسالة الإدارية والبحث العلمي وما إلى ذلك، ولغة هذا النوع من الكتابة منضبطة في قوالب خاصة محددة لا إيحاء فيها ولا ظلال، ودلالات الألفاظ والصيغ في متنها قاطعة باترة لا تحتمل التأويل، ولهذا فهي لا تستلزم موهبة خاصة أو ملكة متميزة، غير أن بعضها قد يقتضي قدرًا من التأثير والإقناع لبيان حاجة وقضاء أمر.

وكتابة إبداعية فنية: تحتاج إلى قدرات فطرية مركوزة في النفس وقارة في الوجدان، فهي تعبر عن رؤية متفردة ذات أبعاد شعورية ونفسية وفكرية، تنم عن حساسية خاصة تجاه التجارب الإنسانية، وتقوم على الابتكار لا التقليد، ويجب أَن تتوفر في صاحبها استعدادات خاصة، وخبرة فنية ومالية لها جذورها الكامنة في القريحة، تتبلور بالاطلاع والثقافة ومعاناة الحياة، وتبرز إلى الوجود بعد أن تكون قد استكملت مقوماتها، واستحكمت في نفس صاحبها، واستوت ناضجة، وهذه الكتابة

الإبداعية تشمل أنواعًا أدبيةً متعددةً: كالشعر والقصة، والمسرحية والمقالة الذاتية، وغيرها. ولكل من هذه الفنون أصول العامة، وقواعده الخاصة، ولكنها جميعًا تخضع للتغيير والتطوير، وليست جامدة محددة، ثم إن الالتزام بها لا يكون على نحو حرفي، بل تتجلى موهبة الفنان وملكته كلما استطاع أن يضيف أو يحور ويعمل من خلال منظوره الخاص وفقًا لما تقتضيه التجربة الخاصة. والكتابة الإبداعية تحتاج إلى دربة ومران وصقل وتوجيه.

وقبل أن نتحدث عن فنون الكتابة والتحرير لا بد أن نتوقف عند المقومات العامة للكتابة وهي:

مستلزمات الكتابة

أولًا: إتقان الأداة:

أداة الكتابة اللغة بعلومها المختلفة، من: نحو وصرف، وبلاغة، وفقه لغة؛ وما يتصل بآدابها في مختلف العصور إبداعًا وتاريخًا، والمقصود بالنحو القواعد العامة والأساسية التي تتعلق بتركيب الجملة، وضبط مفرداتها وموقع كل مفردة في سياقها؛ وأما الصرف فهو يبحث في بناء الكلمة المفردة ومشتقاتها وأصولها، وما اعتراها من تغيير وتبديل من حيث الزيادة على حروفها الأصلية، أو الإعلال والإبدال والحذف، أما البلاغة فتبحث في وسائل تجويد المعنى واللفظ، وفنون التعبير الخيالي والمباشر، واختيار الكلمات والأساليب المناسبة الملائمة للموضوع ولأحوال السامعين دون لبس أو التواء، بحيث تثير في نفس المتلقي الشعور بالتجاوب، والانفعال بالتجربة التي تعبر عنها، ومن شأن البلاغة أن تلمح الفروق الخفية بين الاستعمالات المختلفة للألفاظ والتعابير وتشير إليها.

وفقه اللغة يبحث في أصولها ودقائقها، وأسرارها فيما يتعلق بدلالات الألفاظ وتطورها، والأصيل والدخيل فيها، والمترادف والمتضاد منها، ويعرض لأبنيتها الصوتية ومخارج الحروف، وسلالة اللغة ومجموعاتها ولهجاتها، وقد أصبح علمًا له تقنيته الخاصة التي تستعين بالأساليب العملية الحديثة، كالمعامل الصوتية بأجهزتها المختلفة.

وإتقان هذه العلوم وما يتصل بها من وعي تام بأشكال الكتابة ورسومها يعتبر من المبادئ الأساسية للكتابة، والإجادة فيها، غير أن هناك مهارات أخرى تتعلق بإتقان الأداة غير تلك التي أشرنا إليها، وتختص بكل فن من الفنون على حدة، فكتابة الشعر تستلزم معرفة جيدة بعلم العروض والقافية، أي ببحور الشعر وأوزانه، وأسبابه وأوتاده، وزحافاته وعلله، ومصطلحاته المختلفة، وكتابة القصة بأنواعها تحتاج -بالإضافة إلى الموهبة الفطرية الخاصة- إلى الإلمام بقواعد القصة وأصولها وأساليبها

وكذلك المسرحية وغيرها.

هذا هو المقوم الرئيس في فن الكتابة وبدونه لا تستقيم ولا تجود.

ثانيًا- التمرس بالأساليب الأدبية الرفيعة

لا يتأتى هذا الشرط إلا بالمطالعة الغزيرة الواعية للكتب الأدبية المشهورة، وقراءة الآثار النثرية والشعرية المتميزة، بما في ذلك الدواوين الشعرية التي أبدعها شعراء معروفون بموهبتهم وقدراتهم، مع العمل على تذوقها وتمثلها وفهمها. ومن شأن ذلك أن يسهم في تكوين ذائقة لغوية مدربة قادرة على التمييز بين الأساليب، والتمكن من اختيار الألفاظ المناسبة، وليس من شك في أن القاعدة الأساسي التي تبنى عليها القراءة والمطالعة هي دراسة كتاب الله دراسة عميقة، ومداومة الاطلاع على تفاسيره المعتمدة، فالقرآن الكريم هو المصدر والمرجع في فهم اللغة وتذوقها واستيعاب الأساليب وتمثلها، فلغته لغة البيان المعجز ومنهل الفصاحة والبلاغة، والإلمام بآي الذكر الحكيم يربي الذوق ويصقل اللسان، ويؤسس ملكة الكتابة ويزود الكاتب بمدد لا ينقطع من الحجج والأسانيد، ويأتي الحديث الشريف في المرتبة الثانية بعد القرآن الكريم؛ فالرسول صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ افتخَر بفصاحته حيث جاء في حديث " أنا أفصح العرب بيد أني من قريش، ونشأت في بني سعد بن بكر".

والحفظ من الضرورات التي لا غنى عنها لمن أراد أن يكون فارسًا مجليًا في ميدان الكتابة والتأليف، والذي يراجع وصايا الأدباء والشعراء للناشئة من المبدعين في كتب الأدب القديم كالعمدة لابن رشيق يقع على سرٍّ هامٍّ من أسرار الكتابة والإبداع، فهم يوصون بحفظ الدواوين والمأثورات فضلًا عن حفظ القرآن الكريم، ومعروف في هذا المقام أن الفرزدق كان قد قيد نفسه حتى حفظ كتاب الله كاملًا، كذلك فإن العديد من شعرائنا القدامى قد استظهروا عشرت الآلاف من أبيات الشعر الجيدة حتى إذا تهيأوا للكتابة، والنظم عملوا على نسيانها والتخلص من سلطانها بعد أن استقامت لغتهم واستوت قرائحهم، فالحفظ لا بد منه لإتقان الكتابة، ولكن للحفظ محاذير ينبغي أن ينتبه إلى خطورتها الكاتب وأهمها: الوقوع في أسر التقليد، والاغتراف من مخزون الذاكرة، والاعتماد عليها في الصياغة والأفكار، وبالتالي فإن ذلك يؤدي إلى ضعف القدرة على الإبداع والابتكار والوقوع في حلقة الحصار المحكمة التي تفرضها القوالب التعبيرية المحفوظة، ومن غير المنكور أو المستهجن أن يمر الكاتب في مرحلة التأثر بما يقرأ أو يحفظ فهذه مرحلة لا فكاك منها، ولكن الخطورة تكمن في استمراء

هذا المنحى واستسهاله والاستسلام له، من هنا كان لا بد من الاحتراز والوعي باستبعاد المحفوظ، وإطالة التأمل في التجربة، وتمثلها قبل التعبير عنها، فلكل تجربة لغتها الخاصة وأسلوبها المتميز، وكلما انهمك الكاتب في تَمَلّي تَجْرِبَتِهِ والإحاطة بها من جميع جوانبها كان أقدر على التخلص من حصار التقليد وسلطان النصوص المحفوظة.

وقد عقد ابن خلدون -في مقدمته المشهورة- فصلًا كاملًا عن أهمية الحفظ في تنمية ملكة اللسان والكتابة، وهو الفصل الثامن والأربعون تحت عنوان "في أن حصول هذه الملكة بكثرة الحفظ وجودتها بجودة المحفوظ". وهو يعني بالملكة هنا ملكية الكتابة والإبداع، وقد أشار ابن خلدون إلى أن شعر الفقهاء والعلماء قاصر في البلاغة نظرًا لأن محفوظهم غني بالقوانين العلمية والعبارات الفقهية الخارجة عن أسلوب البلاغة. من هنا كانت الملكة الناشئة عن هذا المحفوظ غاية في القصور.

ويشير ابن خلدون إلى سر تفوق الإسلاميين على الجاهليين في خطبهم ومحاوراتهم فيرى أنه يعود إلى مدارسهم للطبقة العالمية من الكلام من القرآن الكريم والحديث الشريف فقد روض هذا الكلام ملكاتهم وسما بها (1).

ويرى ابن الأثير أن الطريق إلى تعلم الكتابة على ثلاث شعب.

الأولى: الاطلاع على كتابة الأقدمين وتقليدهم. وهذا أدنى الطبقات.

الثانية: مزج كتابة المتقدمين باختيار الكاتب الخاص من وسائل تحسين اللفظ والمعنى، ويصف ذلك بأنه الطبقة الوسطى.

الثالثة: صرف النظر إلى حفظ القرآن الكريم وجملة مختارة من دواوين فحول الشعراء ومران النفس على المحاولة بالاقتباس والتجربة التي قد تصيب وقد تخطئ، ويصفها بأنها طريق الاجتهاد حيث يستقيم لصاحبها منهجٌ خاصٌّ في الكتابة فيصبح إمامًا في فن الكتابة إلا أنها مستوعرة جدًّا - كما يقول - ولا يستطيعها إلا من أوتي ملكة متميزة وموهبة فذة (2).

وقد لا يكون الأمر على هذا النحو من التحديد والصرامة فقد استجدت نصوص واستحدثت معارف وألوان من المكاتبات والمخاطبات تحتاج إلى مطالعات أخرى، وتمرس بضروب من فنون القول لم تكن معروفة لدى فحول الشعراء، ولكن في هذا

(1) ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، الفصل الثامن والأربعون.
(2) ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب.

القول لابن الأثير إشارة إلى أسلوب حصيف، وتوجيه لطيف في الحث على التمرس بالنصوص الرفيعة.

ثالثًا: الإلمام بالثقافة العصرية الجادة

يشهد عصرنا الراهن انفجارًا معرفيًّا فريدًا، فقد تعددت وسائل الثقافة وتكاثرت سبلها من سمعية وبصرية، ويقوم الحاسب الآلي -الآن- بدور تاريخي في إثراء الثقافة الإنسانية، بما يختزنه من معلومات وما يستثمره من طاقات وخبرات؛ كذلك فن الفيديو والتلفزيون يهيئان للإنسان الكثير من المعارف التي لم تكن ميسرة من قبل، ولكن خطورة هذه الأجهزة تكاد تساوي منافعها أو تزيد؛ فالأقمار الصناعية العالمية سوف تتمكن في وقت قريب من غزو بيوتنا بما تحمله من برامج معدة لبيئةٍ غير بِيئَتِنَا، وَتَنْتَمِي إِلَى دِينٍ غَيْرِ دِينِنَا، وَثَقَافَةٍ مُخْتَلِفَةٍ عَنْ ثَقَافَتِنَا، وَمُجْتَمَعَاتٍ فِيهَا انحلال وفساد، ومع هذا فإن الوعي بشخصيتنا الأساسية المتميزة - وقبل ذلك وبعده - بمعتقداتنا الراسخة وفهم واقعنا وإدراك جوهره لسوف يعصمنا من ضلالات المضلين وفساد المفسدين إن شاء الله.

والثقافة في مفهومها العام ليست تحصيل المعلومات واختزانها، وحشو الأدمغة بها؛ وإنما هي تَمَثُّلٌ (1) لهذه المعلومات، واستخلاص لما فيها من أوجه النفع، فالثقافة سلوك ورؤية وموقف، من هنا كان المتعلم غير المثقف، فعلاوة على القراءة والاطلاع والتحصيل هناك الخبرة الحياتية التي لا تتأتى إلا لمن عركته الحياة، وسلك فجاجها المختلفة واستفاد من تجاربها، فالرحلة ثقافة لأنها تكسب الإنسان خبرة ومهارة، والكتابة الناضجة المفيدة تحتاج إلى هذه الخبرة، بل إن التجربة مادتها الرئيسية لأن بها تشكل الرؤية ومن خلالها يتخذ الموقف.

وللثقافة العامة رَوَافِدُ مُخْتَلِفَةً - كما سبق أن أشرنا- وهي تحتاج إلى بصر بالموضوعات النافعة والكتب المفيدة، وتتطلب حاسة انتقائية مرهفة، وعصرنا الذي نعيش فيه يكتظ بالإصدارات المتعددة من صحف ومجلات وكتب وأشرطة متعددة المواد؛ لهذا فإن حسن الاختيار يشكل القاعدة التي توصلنا إلى منافع الثقافة الحقيقة، وعلى الرغم من أننا في عصر التخصص إلا أنه لا بد من الإلمام بشيء من العلوم العصرية ومتابعة ما يستجد فيها، كذلك فإن علينا أن نعي ما يدور حولنا من أحداث

(1) التمثل: نشاط عقلي يتجه إلى إدماج موضوع معين أو موقف معين في مخطط نفس أشمل تعريف بباجيه الفرنسي «ص-99 قراءة التراث النقدي -عصفور».

في مختلف المجالات وأن تكون آفاقنا متسعة رحبة تستوعب ذلك كله، والثقافة ركن أساسي لا يستغنى عنه عند الشروع في كتابة أي موضوع لأن الموضوعات مترابطة يحيل بعضها إلى بعض، ويستدعي بعضها بعضا، فالكتابة في موضوع اجتماعي - مثلًا - يتطلب معرفة بأنماط العيش في مختلف المجتمعات وقد أشار الكتاب والفقهاء المسلمون إلى ألوان الثقافة المتعددة التي يدخل بعضها في باب فرض العين وبعضها الآخر فرض كفاية، ومنها ما هو مباح.

وأوضح سعيد حوى العلوم والمعارف التي تندرج تحت فرض العين قال: جمعها أصلان: معرفة حق الخالق، ومعرفة حق المخلوق على مقتضى الشريعة، ويدخل في ذلك معرفة الله والرسول والإسلام، ويدخل في ذلك معرفة الطريق لإصلاح القلب والنفس وتزكيتهما، ويدخل في ذلك تعلم الفقه المحتاج إليه كفقه الطهارة والصلاة والزكاة لمن يملك نصابًا، والصوم والحج لمن قدر عليه والنكاح والطلاق لمن أراد الدخول في الزواج والبيوع لمن أراد أن يشتغل بها، وكل من اشتغل بشيء وجب عليه علمه، لأن الحلال والحرام من العلوم المفروضة على الإنسان يدخل في ذلك علم الأخلاق محمودها ومذمومها، كالرحمة والإخلاص وكالحسد والغل، ويدخل في ذلك معرفة نواقض الإسلام والشهادتين ويدخل في ذلك معرفة النواحي الأساسية في التربية الإسلامية، ويدخل في ذلك أن يعرف الإنسان حدًّا أدنى من السيرة وحياة الصحابة، ويدخل في ذلك تجويد القرآن لمن يقرأه ويدخل في ذلك التعرف على أحوال المسلمين بقدر المستطاع، وأما العلم المسنون فهو التبحر في العلوم المفروضة فرض عين على كل إنسان، على أن لا يؤثر المندوب على الفريضة (1).

وقد أسفر الدرس العلمي عن تصنيف تعريفات الثقافة إلى سبعة أقسام: منها التعريفات الوصفية التي ترى أن الثقافة تشمل المعلومات والمعتقدات، والفن والأخلاق والعرف والعادات، وجميع القدرات الأخرى التي يستطيع الإنسان أن يكتسبها.

وهناك تعرفات تاريخية، فالثقافة تشمل الممارسات والمعتقدات المتوارثة اجتماعيًّا والتي تحدد جوهر حياة الأمة وفقًا لهذا اللون من ألوان التعريف.

أما التعريفات المعيارية فتركز على كون الثقافة أسلوب حياة، وعلى أن الثقافة هي القِيَمُ المْادِيَّةُ وَالاجْتِمَاعِيَّةُ لشعب ما.

(1) سَعِيد حَوَّى: الإسلام، مكتبة وهبة، القاهرة،3/104 نقلاً عن د/ عبد الباسط بدر: مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي، دار المنار، جدة سنة 1985 ص35.

والتعرف السيكولوجي يركز على كون الثقافة عملية تكيف وتوافق، وعلى أنها أداة لحل المشكلات وإبراز عنصر التعلم الإنساني باعتبار أن الظاهرة الثقافية تحوي كل أنشطة الإنسان التي يكتسبها عن طريق التعلم.

وهناك نوع آخر من التعريف يرى في الثقافة الخاصة بكل مجموعة بشرية نظامًا متكاملًا، أو بنية لها قوانينها ووحداتها الخاصة، فهي نموذج قائم بذاته، وتتمحور حول إشباع الحاجات الإنسانية الأساسية، فهي تنتظم الملاح المادية والمعنوية للنظام الاجتماعي.

وهناك نمط من التعريف يرى الجانب التطوري في الثقافة، فيصفها بأنها نتاج التفاعل الإنساني وأنها الأبنية العقلية التي يكتسبه الفرد من محيطه ويتطور بها عبر مراحل حياته.

أما المنظور الشامل للثقافة فيتجاوز هذه الجوانب الجزئية لينظر إلى الثقافة على أنها ظاهرة تاريخية تتضمن المنجزات في مجال العلم والفن والأدب والفلسفة والأخلاق والتربية ... إلخ، وهذا المنظور الشامل للثقافة يأخذ طابعًا فكريًّا بحيث يتم تحليله من وجهات نظر متعددة:

فهناك من يرى أن هذه الظاهرة التاريخية تخضع لمعطيات اقتصادية، وهناك من يرى أنها ذات معطًى ثابت وشامل، وما إلى ذلك (1).

ونحن نرى أن كل معالجة كتابة لموضوع معين تقتضي قدرًا من الثقافة المتخصصة، فضلًا عن الثقافة الشاملة، فضياء الدين ابن الأثير يقول: إن صاحب هذه الصناعة يحتاج إلى التشبث بكل فن من الفنون حتى أنه يحتاج إلى معرفة ما تقوله النادبة بين النساء والماشطة عند جلوة العروس....إلخ (2).

فالكتابة عن ظاهرة أدبية معينة يقتضي إلمامًا خاصًّا بالأدب ومقوماته، وطرائقه وأساليبه، والكتابة في أي جانب من جوانب الحياة الإنسانية يقتضي إلمامًا خاصًّا بهذا المجال، كذلك فإن معرفة النظام الإسلامي الذي قامت به كثير من المجتمعات، وفي ضوئه تم تنظيم الحقوق والواجبات للأفراد والجماعات يعتبر أمرًا مهمًّا لمن يكتب في هذا المجال، والفكر الاجتماعي متعدد الأبواب والمداخل، فهناك المداخل جميعًا كما أن

(1) راجع: د/ سامية حسن الساعاتي، الثقافة والشخصية بحث في علم الاجتماع الثقافي دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت سنة 1983 من ص-25 ص52.
(2) ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر ج1 ص73.

الإلمام بقواعد السلوك وآدابها، والمعاملات والأسس النفسية السائدة في مجتمعاتنا، والفرق بينها وبين تلك الأسس السائدة في المجتمعات الغربية، من هنا يتبين لنا أن الموضوعات مترابطة، والظواهر متشابكة، يأخذ بعضها برقاب بعض كما قال.

رابعًا: تكوين قاعدة فكرية خاصة بالموضوع الذي يراد الكتابة فيه

لم يعرف مفهوم التحرير قائمًا على جرد الصياغة الإنشائية اللفظية، والبراعة في حشد الكلمات والقوالب، كما كان سائدًا في أوساط الطلبة في مرحلة التعليم العام، إذ لا بد من المعلومات الحقيقية المُنَظَّمَة التي تمد الكاتب العناصر الأساسية للكتابة.

من هنا كان الاطلاع على مظان الموضوع مصادره الأساسية ومراجعه أمرًا بالغ الأهمية قبل الشروع في الكتابة، وذلك لإرساء قاعدة مرجعية ينطلق منها الكاتب، ولا بد من أن يلتزم الأمانة في النقل والإشارة إلى المصادر، ويستحسن أن تصاغ الأفكار المنقولة بأسلوب الكاتب كي تبرز شخصيته الذاتية، لأن إعادة الصياغة تضفي على الفكرة رونقًا خاصًا وتضيف إليها ظلالًا جديدة.

وعلى سبيل المثال فإنه إذا أردنا الكتابة عن الدروس المستفادة من الهجرة النبوية الشريفة نعود أولًا إلى المصادر الأساسية والمراجع الهامة على النحو التالي:

-1 الآيات الخاصة بالهجرة النبوية في القرآن الكريم.

-2 تفسير الآيات في كتب التفسير المعتمدة.

-3 كتب السيرة النبوية المعروفة "سيرة ابن هشام" مثلًا أو "السيرة النبوية" لأبي الحسن الندوي- وكتب فقه السيرة ككتاب عماد الدين خليل في هذا الموضوع والموسوم بـ" فقه السيرة" أو كتاب الشيخ محمد الغزالي المشهور.

-4 كتب المعاصرين حول هذا الموضوع مثل كتاب "عشرة أيام في حياة الرسول" لخالد محمد خالد، وعبقريات العقاد خصوصًا "عبقرية محمد" وعبقرية الصديق و"عبقرية عمر" ولا بأس من مراجعة "في منزل الوحي" لمحمد حسين هيكل، و"على هامش السيرة" لطه حسين" وإن كان الأمر يتطلب الحذر فيما يتعلق بالكتابين الأخيرين وغيرهما مما سبق ذكره.

-5 إذا أمكن الاطلاع على بعض القصائد للمشاهير من الشعراء، وتلك التي تتغنى بهجرة الرسول صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ على وجه الخصوص فذلك أمر جيد.

وإذا كانت الكتابة جدلية أو وصفية أو تدور حول قضية من القضايا الخلافية أو كانت إبداعية تستلزم قدرًا من معاناة التجربة والتعبير عنها فإن الأمر يختلف بعض الشيء، إذ لا يكتفى بالقاعدة الفكرية، وإنما ينبغي أن تكون هناك مرجعيات أخرى ذات طابع سلوكي، وممارسة اجتماعية ومشاهدة حسية.

ففي الموضوعات الجدلية التي تستثير اهتمام قطاعات عريضة من الرأي العام يصبح الاحتكاك المباشر بالمجتمع والتعرف على وجهات النظر المتباينة فيه أمرًا ضروريًّا بالإضافة إلى معرفة ما كتب عنه ورأي الشرع فيه، كقضية المهور مثلًا، أو قضية عمل المرأة، وما إلى ذلك من أمور اجتماعية.

وفي الموضوعات الوصفية المحضة يستلزم الأمر مشاهدة حسية لما يراد وصفه ومعاناة عملية إذا كان الموصوف نسقًا من السلوك أو تجربة إنسانية خاصة؛ فوصف البيئة الطبيعية في مكان عام يحتاج إلى تأمل عياني لهذه البيئة ووصفًا لأثرها في وجدان الكاتب، كما أن الحديث عن معركة من المعارك يقتضي ضربًا من المعاناة بالإضافة إلى الرؤية المباشرة.

أما الأعمال الإبداعية فهي تستلزم خبرة أكبر بالأساليب وفنون القول وممارسة أطول للنصوص الإبداعية، فضلًا عن المعاناة الذاتية وجدانيًّا وفكريًّا.

وقد تعرض عبد الحميد الكاتب -في رسالته الشهيرة إلى الكتاب- إلى القواعد السلوكية والصفات الثقافية والفكرية التي ينبغي أن تتوفر في الكاتب وكذلك أبو هلال العسكري في الصناعتين، وابن قتيبة في أدب الكاتب (1).

(1) راجع القلقشندي: صبح الأعشى ج1 ص85 وما بعدها.

إضاءة حول مصادر الثقافة

مدخل

يفترض فيمن يعد نفسه للكتابة أن يلتمس ينابيع الثقافة ومصادرها، ولهذا ينصح بقراءة كتاب الله العزيز سبحانه وتعالى وحفظ ما تيسر منه، وبقراءة التفاسير المعتدة، وأن يؤخذ بعين الاعتبار ما أشار إليه العلماء من مآخذ على بعضهما البعض، ومن هذه التفاسير: تفسير الطبري وابن كثير والزمخشري وفي ظلال القرآن الذي لا يعتبره البعض تفسيرًا وإنما هو أقرب إلى النظرات المتأملة في كتاب الله بأسلوب مشرق العبارة خطه يراعُ أديب متمكن ومفكر إسلامي محتسب، ومن التفاسير الأدبية:

التفسير البياني للدكتورة عائشة عبد الرحمن. وهناك كثير من التفاسير القديمة والحديثة التي يضيق المقام عن حصرها، ولكن لابد من استشارة أهل العلم فيما يرد في بعضها، وأن تكون قراءتها حذرة ممتنعة متيقظة؛ لأنها تتصل بأشرف كتاب على وجه البسيطة هو كتاب الله عز وجل.

كذلك لا بد من قراءة كتب الأحاديث الصحيحة وشروحها وحفظ بعض أحاديث الرسول صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ.

ومن الضروري للكاتب أن يطلع على كتب الثقافة الإسلامية من أمثال كتاب معالم الثقافة الإسلامية للدكتور عبد الكريم عثمان، وقد طبع ما يقرب من ثلاث عشرة مرة، وقد تحدث فيه عن نظرة الإسلام العامة للوجود والإنسان والكون، وتناول الإيمان بالله والنبوة والوحي وخصائص الرسالة المحمدية والحق والحرية والمساواة والعدل، وخصائص الثقافة الإسلامية وعالمية الإسلام وإنسانيته والعبادة والعمل، والمسئولية والنظام السياسي، والنظام الاقتصادي في الإسلام، والتكافل الاجتماعي بما في ذلك النظام العائلي والفرد والمجتمع، والنظام الخلقي وآثار الثقافة الإسلامية،

وموقف الإسلام من العلم وانفتاحه للحياة العلمية، وتناول طائفة من أعلام الثقافة الإسلامية بلغ عددهم خمسة وأربعين علمًا.

وقد سجل في نهاية الكتاب كشفًا طويلًا بمصادر الثقافة الإسلامية لعدد كبير من علماء الإسلام ينصح بمراجعته والاطلاع على هذه المصادر لاختيار أهمها والعكوف على قراءتها والاستفادة منها.

وفي الصفحات القليلة التالية سأحاول أن أشير إلى أهم الكتب التي اهتمَّتْ بالشعر وبالأدب والثقافة العامة.

من المصادر الأساسية للشعر العربي في مختلف العصور الأدبية التي يمكن للشادي في مضمار الأدب، ومن يعد نفسه للكتابة أن يطلع عليها ويحفظ بعض ما جاء فيها من نماذج شعرية رائعة:

أولًا-المعلقات:

وهي تحتوي على سبع قصائد لفحول شعراء العصر الجاهلي، حيث ذهب بعض الباحثين ومنهم ابن عبد ربه إلى أن العرب في الجاهلية قد عمدت إلى سبع قصائد تخيرتها، وكتبتها بماء الذهب، وعلقتها على أستار الكعبة، وهذا الأمر موضع خلاف بين الدارسينَ وفيه آراء متعددة: فهناك من يرى أن المعلقات عشر، والمعلقات تعتبر بحق من عيون الشعر العربي، وقراءتها والحفظ منها ضروري للأديب والمتأدب.

ثانيا - المفضليَّات:

تُنْسَبُ إلى المفضل الضبي من جيل العلماء الأول، وكان راوية عالمًا بأخبار العرب وأيامها وأشعارها ولغاتها، وقد كان مؤدبًا للمهدي، ولي عهد المنصور، وكان المفضل قد اختَارَ عَدَدًا من القصائد تعتبر من أجود أشعار العرب، أقرها الأصمعي وزاد عليها، وتتضمن المفضليات مائة وثلاثين قصيدة وفقًا لتحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون تزيد أحيانًا. وتنقص أحيانًا أخرى في بعض الطبعات.

والقصائد في غالبيتها لشعراء جاهليين، وأقلها لشعراء مخضرمين، وإسلاميين، وأطول قصائدها قصيدة سويد بن أبي كاهل، وعدتها مائة وثمانية أبيات، وقد قام كثير من الشراح بشرح هذه القصائد لأهميتها.

ثالثا: الْأَصْمَعِيَّات:

تنتسب إلى الأصمعي عبد الملك بن قريب المتوفى عام 123هـ وهو من جلة العلماء والرواة، له مؤلفات كثيرة، وقد ألفت الأصمعيات على نسق المفضليات، وتضم اثنتين وتسعين قصيدة ومقطوعة لواحد وسبعين شاعرًا من الجاهلين والمخضرمين والإسلاميين، ولكن الأصمعيات أقل شهرة من المفضليات.

رابعًا: جمهرة أشعار العرب:

لأبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي المتوفى سنة 170هـ قسم القرشي مختاراته إلى سبعة أَقسام متدرجًا بها مع طبقات الشعراء، وفقًا لأَهميتها عنده، فالطبقة الأولى تضم المعلقات، والثانية المجمهرات، والثالثة المنتقيات، ثم المذهبات ثم المرائي، ثم المشويات، ثم الملحمات، وهو يرى أن الشعر قد فتح وختم بذي الرمة، وقد اختار لكل شاعر قصيدة فكان عدد القصائد تسعًا وأربعين، وقد طبعت جمهرة أشعار العرب لأول مرة في مطبعة بولاق بمصر سنة1311هـ وحققها علي البجاوي وطبعها عام 1967م.

خامسًا-الحماسة الكبرى:

لأبي تمام أبرز شعراء التجديد في العصر العباسي:

وقد عمد إلى اختيار الشعرِ بِالذي يروقه دون اعتبار لشهرة صاحبه، وكان يستبدل بالألفاظ التي لا تعجبه ألفاظًا جديدة من عنده، ويختلف عن غيره من أصحاب المختارات في أنه لم يختَر قصائد كاملة بل مقطوعات. وأطول مختاراته لا تزيد على اثنين وعشرين بيتًا، وأغلبها يتراوح بين ستة وتسعة، وقد تكون بيتًا واحدًا، وكان يغفل ذكر بعض أصحاب هذه المقطوعات، وضمت أَشعارًا للجاهلِيين والمخضرمين والإسلاميين والمولدين، صنفها تصنيفًا موضوعيًّا وفقًا لأَغراضها، وقد اختار شعرًا للنساء فكان سباقًا في هذا المضمارِ، شرحت الحماسة عدة مرات وكان طلاب الأدب يحفظونها، وقد طبعت لأول مرة عام 1878م. وحققت وطبعت بعد ذلك عدة مرات، وكان ذلك على يد شيخ المحققين عبد السلام هارون وأحمد أمين، وصدرت عن لجنة التأليف والترجمة والنشر في القاهرة في أربعة أجزاء.

سادسًا- حماسة البحتري:

وهو الوليد بن عبيد تلميذ أبي تمام توفي عام 284هـ حذا حذوَه في مختاراته، قسمها إلى مائة وأربعة وسبعين بابًا أسقط فنونًا رئيسية: كالنسيب والفخر والمدح والهجاء والوصف من حماسته، ولكنه تتبع المعاني الشعرية المتعلقة بألوان السلوك الإنساني المختلفة- كما يقول الدكتور عز الدين إسماعيل- وقد كان منهجه يقوم على أساس المعاني وليس الموضوعات.

تضمنت حماسته مقطعات لخمسمائة وعشرين شاعرًا واقتصر على الشعر الجاهلي والإسلامي والمخضرم ولم يختر لأحد من كبار الشعراء في عصره.

وهناك حماسات ومختارات متعددة مثل الحماسة الشجرية، والحماسة البصرية، وحماسة العبيدي، ولكننا نكتفي بهذا القدر لضيق الحال.

سابعًا- أما أهم المختارات في العصر الحديث

فهي مختارات البارودي وهي مجموعة من القصائد عمد إلى انتقائها من عيون الشعر العربي القديم وأرادها أن تكون نموذجًا يحتذى لتلامذته وأتباع مدرسته، كما فعل الشاعر الفرنسي "بوالو" وقد اصطفاها من ثلاثين ديوانًا، وحرص على أن تكون مما رق لفظه، ودق معناه، وخلا من الحشو والتعقيد. من شعر المولدين والعباسيين مرتبة على سبعة أبواب موضوعية مبتدئًا ببشار بن برد ومنتهيًا بابن عنين، وقد علق على هذه المختارات وفسر غريبها.

ثامنًا- ومن المختارات الحديثة:

ما حواه كتاب الشاعر سليمان العيسى "حب وبطولة" وقد ضم حوالي مائة مقطوعة أو أكثر مختارة بعناية؛ إذ يقول في المقدمة:

كان الصدق والأصالة رائدي في كل قطعة أصطفيها ... لقد أسرعت بالوصول إلى العصر الحديث ... وجُلْتُ الأقطار العربية جولة عجلى ... فإذا أنا أختار باقة من الشعراء.. حرصت ما أمكن أن تتمثل فيهم المراحل التي مر بها الشعر العربي الحديث من البارودي وشوقي إلى السياب ونازك الملائكة ولم أتجاهل التجربة الجديدة التي يطلقون عليها الشعر العربي الحر، فليس يهمني شكل البيت وإنما تهمني النبضة الحية، والروح الشاعرة التي تختلج وراء الأبيات.

تاسعًا: دواوين الشعراء الفحول

من أمثال المتنبي وأبي تمام وابن الرومي ومن سبقهم من الشعراء الجاهليين والإسلاميين والأمويين ومن تلاهم من الشعراء المعاصرين كشوقي وحافظ إبراهيم وأحمد رامي وخليل مطران وشعراء مدرسة أبوللو ولا بأس من الاطلاع على شعر الرواد من المجددين كالسياب وعبد الصبور وحجازي وغيرهم وقراءته بوعي وبصيرة.

أما أمهات كتب الأدب فهناك كتب جامعة أشبه بالموصوعات الثقافية العامة وإن كان الطابع الأدبي هو الغالب عليها منها:

-1 البيان والتبيين للجاحظ، وهو من أشهر كتب الأدب العربي، أَثَّرَ فيمن جاء بعده من الكتاب كابن قتيبة وابن الأثير وغيرهما، يجمع فيه بين الجد والهزل، ويدور الكتاب حول الخطابة والبلاغة والبين والشعر والوصايا والمحاورات والنساك والقصاص من أمثال الحسن البصري.

ويتناول الجاحظ بأُسلوب فَكِهٍ بعض الموضوعات ويسخر من بعضِ الطبقات وأصحاب الحرف وفيه قصص طريفة.

-2 الحيوان للجاحظ أيضًا وهو موسوعة علمية أدبية يتحدث فيها عن العادات والأغراض والحكم والأشعار والحيوان، وهو حصيلة خبرة واسعة في شتى المجالات ويقوم في جانب منه على الجدل والمحاورة.

-1 البيان والتبيين

للجاحظ، وهو من أشهر كتب الأدب العربي، أَثَّرَ فيمن جاء بعده من الكتاب كابن قتيبة وابن الأثير وغيرهما، يجمع فيه بين الجد والهزل، ويدور الكتاب حول الخطابة والبلاغة والبين والشعر والوصايا والمحاورات والنساك والقصاص من أمثال الحسن البصري.

ويتناول الجاحظ بأُسلوب فَكِهٍ بعض الموضوعات ويسخر من بعضِ الطبقات وأصحاب الحرف وفيه قصص طريفة.

-2 الحيوان

للجاحظ أيضًا وهو موسوعة علمية أدبية يتحدث فيها عن العادات والأغراض والحكم والأشعار والحيوان، وهو حصيلة خبرة واسعة في شتى المجالات ويقوم في

جانب منه على الجدل والمحاورة.

-3 ومن الكتب المفيدة

في هذا الميدان كتاب عيون الأخبار لابن قتيبة وفيه يتحدث عن الحرب والسؤدد والعلم والزهد والإخوان، والحوائج والطعام والنساء والطبائع، وكتاب "أدب الكاتب" لابن قتيبة ايضًا حافل بمختلف المعارف.

-4 كتاب الكامل

لأبي العباس المبرد فهو يحتوي على ألوان من الثقافة وأبواب من الأدب واللغة، وهو أشبه بكتاب البيان والتبيين للجاحظ.

ومن كتب الأدب واللغة كتب أبي العباس ثعلب: "قواعد الشعر" و"معاني القرآن" و"المجالس" وغيرها ولكن أشهره هذه الكتب "الفصيح".

ومن الكتب أيضًا ما صنفه المرزباني في الأدب والتاريخ والنوادر والثقافة بصفة عامة، وما صنفه أبو منصور الثعالبي، ومن أشهر كتبه ثمار القلوب، وخاص الخاص.

-5 ومن أشهر كتب الأدب كتاب العقد الفريد

لابن عبد ربه، وهو موسوعة أدبية اجتماعية تاريخية أخبارية، ويتناول فيه الشعر والطابة والنثر والعلم والأدب وقد قسم الكتاب إلى خمسة وعشرين كتابًا، يحمل كل منها اسم درة من درر عقد الجيد كالياقوتة، والزمردة، وما إلى ذلك.

-6 الأغاني

لأبي الفرج الأصفهاني: وهو أوسع كتب الأدب العربي شهرة وأوفرها حفظًا من حيث الشيوع والانتشار، وهو مزيج من الموسيقى والأدب فقد جمع الأصوات المائة التي اختارها المغنون للرشيد، وهو مرجع في هذا الباب، والناحية الأدبية أوسع وأشمل من الناحية الموسيقية، ولكن في الكتاب أشعار بذيئة وحكايات مستهجنة، ولهذا لا بد أن يقرأ بحذر بالغ، وقد حاول بعض الكتاب تهذيبه واختصاره وأبرز هذه المختصرات كتاب تهذيب الأغاني للشيخ محمد الخضري.

-7 من كتب الأدب المشهورة

أيضًا- كتب أمالي الزيدي وأمالي أبي علي القالي الذي يعتبر كنزًا ثقافيًا فريدًا،

وكتاب الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي، وأمالي الشريف المرتضى، وأمالي ابن الشجري ويلزم الحذر في قراءة هذه الكتب جميعًا.

-8 كتب الطبقات

مثل كتاب طبقات الشعراء لابن سلام الجمحي، والشعر الشعراء لابن قتيبة، وطبقات الشعراء لابن المعتز ومعجم الشعراء للمرزباني، وغيرها.

والكتب التي ينصح الكاتب بقراءتها كثيرة ومتعددة، ولكن الكتب التي يمكن أن يقوم الطالب بها لسانه فتستقيم عبارته ويسلسل أسلوبه:

-1 كتاب مصطفى لطفي المنفلوطي: النظرات، والعبرات، وفي سبيل التاج، والفضيلة، والشاعر، وغادة الكاميليا وغيرها.

-2 كتب جبران خليل جبران: مثل الأجنحة المتكسرة، ودمعة وابتسامة، ورمل وزيد والنبي، وغيرها، ويجب أن تكون قراءته واعية ويقظة.

وقد عرف هذان الكاتبان المنفلوطي، وجبران باهتمامها بالصورة البيانية والعبارة اللغوية الناصعة.

-3 كتاب المقالة: الجيل الرائد عمومًا كمصطفى صادق الرافعي، وأحمد حسن الزيات، وأحمد أمين، وعبد العزيز البشري، وغيرهم.

-4 ومن كتاب الرواية: الذين ينتفع بأسلوبهم اللغوي محمد عبد الحليم عبد الله على وجه الخصوص، ولا بأس من قراءة غيره، ولكن ينتبه إلى ما في أساليب بعضها من ضعف أحيانًا وجنوح إلى العامية أحيانًا أخرى، وكتب نجيب محفوظ المختلفة في الرواية والقصة ولكن مع الحذر في الجانب العقدي والديني والخلقي.

ومن الكتب المهمة للشادين في مضمار الكتابة: كتب الأمالي لطائفة من أدبائنا القدامى، كثعلب واليزيدي والقالي وأبي حيان التوحيدي والشريف المرتضى وابن الشجري، وكتب الطبقات لابن سلام وابن قتيبة وابن المعتزل والمرزباني، وكت التراجم لابن النديم والخطي البغدادي وياقوت الحموي، وكتب الموسوعات العربية لابن منظور والنويري في كتابة نهاية الأرب والقلقشندي في صبح الأعشى، ومؤلفات المقريزي، وابن حجر وابن تغري بردي والسخاوي. ولا يتسع المجال للوقوف عند كل كتاب من هذه الكتب، ولكنها في مجملها من أفضل الكتب وأحفلها بالثقافة اللغوية والأدبية العامة

والحذر مطلوب في كتب الأدب جميعها.

أوقات الكتابة

مدخل

ليس هناك اتفاق على موعد محدد للكتابة، ولكن تخير الوقت المناسب الذي يشعر فيه الكاتب بالراحة الجسدية والنفسية والفكرية مبدأ هام يكاد يجمع عليه الباحثون والكتاب من الشرق والغرب، وربما كان أنسب الأوقات الصباح الباكر بعد الفجر لمن اعتاد على النوم مبكرًا فأخذ قسطًا من الراحة، وبعض الكتاب يمارسون نشاطهم الإبداعي في جوف الليل حيث تتوفر السكينة، ويخلو المرء إلى نفسه فيستصفي زبدة أفكاره ومشاعره، ويتخير لها من العبارات والألفاظ ما يمكنه من التعبير عنها في هدأة السكون! ولكن الأمر ليس سواء لدى الجميع.

وقد وضع أحد علمائنا من السلف قواعد هامة في هذا المجال في صحيفة مشهورة هي صحيفة بشر بن المعتمر، وقد عمدت إلى إثبات أهم ما جاء فيها في نهاية هذا البحث.

ويرى بعض العلماء أنه لا بد من مرور اثنتي عشر ساعة بين الفراغ من المسودة الأولى، ومحاولة إعادة الكتابة مرة ثانية.

ويقرر ابن رشيق القيرواني في كتابه "العمدة" في الفصل الذي عقده لعمل الشعر وشحذ القريحة؛ لأنه لا بد للشاعر وإن كان فحلًا، حاذقًا، مبرزًا من فترة (1) تعرض له إما لشغل يسير أو موت قريحة أو نُبو طبع في تلك الساعة أو ذلك الحين.

ويؤكد ذلك الفرزدق الشاعر الأموي المعروف إذ يقول: "تمر عليّ الساعة وقلع ضرس من أضراسي أهون علي من عمل بيت من الشعر".

(1) الفترة من الفتور أي التراخي والعزوف عن العمل في بعض الأوقات.

وقيل لكُثيّرِ عزة الشاعر العذري الأموي: كيف تصنع إذا عسر عليك الشعر؟

قال: أطوف في الرباع المحيلة: والرياض المعشبة، فيسهل علي أرضه ويسرع إلي أحسنه.

وقال الأصمعي الراوية العالم الأديب ما استدعي شارد بمثل الجاري والشرف وقال ابن قتيبة العالم الأديب: وللشعر أوقات يسرع فيها أتيه، ويسمح فيها أبيُّه والمقصود يأتيه ما ينثال على الخاطر والوجدان منه، والأبي المستعصي، منها أول الليل قبل تغشي الكرى قبل النوم ومنها صدر النهار قبل الغداء، ومنها الخلوة في الحبس (1).

ويشير أبي تمام في بيت مشهور له إلى أنسب أوقات الكتابة فيقول:

خذها ابنة الفكر المهذّب في الدجى والليل أسود رقعة الجلباب

ويعقب على ذلك بعض الباحثين فيقول: فإنه خص تهذيب الفكر بالدجى ليكون الليل تهدأ فيه الصوات وتسكن فيه الحركات، فيكون الفكر فيه مجتمعًا ومرآة التهذيب فيه صقيلة، لخلو الخاطر وصفاء القريحة، لاسيما وسط الليل.

ومن نصائح أبي تمام للبحتري ما روى عنه البحتري حيث قال: كنت في حداثتي أروم الشعر، وكنت أرجع منه إلى طبع سليم، ولم أكن وقفت له على تسهيل مأخذ، ووجوه اقتضاب حتى قصدت أبا تمام، وانقطعت إليه، واتكلت في تعريفه عليه، فكان أول ما قال: "يا أبا عبيدة تخير الأوقات وأنت قليل الهموم، صفر من الغموم" (2).

غير أن هذا كله- على الرغم من أهيمته- يصدق على الكتابة الإبداعية في الغالب، أما الكتابة الإجرائية فلا يمكن التحكم في وقت مخصوص لها؛ لأنها عمل وظيفي تدفع إليها الظروف في أي وقت من الأوقات، وهي لا تحتاج إلى استشارة للقرائح، ولا تحريض لملكة الكتابة؛ لأنها تسير وفق قواعد مقررة، وأصول معروفة.

من صحيفة بشر بن المعتمر (3)

خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك وإجابتها إياك، فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهرًا، وأشرف حسبًا، وأحسن في السماع، وأحلى في الصدور، وأسلم من فاحش الخطأ، وأجلب لكل عين وغرة من لفظ شريف، ومعنى بديع.

---

(1) راجع فيما يتعلق بهذه الأقوال: تقي الدين علي بن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، شرح عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت 1987م.

(2) المرجع السابق.

(3) الجاحظ: البيان والتبيين ج1. تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخاجي مصر د. ت ص135 وما بعدها.

واعلم أن ذلك أجدى عليك ما يعطيك يومك الأطول بالكد والمطاولة والمجاهدة، وبالتكالف والمعاودة، ومهما أخطأك لم يخطئك أن يكون مقبولًا قصدًا، وخفيفًا على اللسان سهلًا، وكما خرج من ينبوعه ونجم من معدنه، وإياك والتوعر، فإن التوعر يسلمك إلى التعقيد والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك ويشين ألفاظك، ومن أراغ معنى كريمًا، إن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما ويهجنهما، وعما تعود من أجله أن تكون أسوأ حالًا منك قبل أن تلتمس إظهارهما، وترتهن نفسك بملابستهما وقضاء حقهما.

فكن في ثلاث منازل، فإن أولى الثلاث أن يكون لفظك رشيقًا عذبًا، وفخمًا سهلًا، ويكون معناك ظاهرًا مكشوفًا، وقريبًا معروفًا، أما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت، والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة، وكذلك ليس يتضح بأن يكون من معاني العامة، وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة، مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال.

وكذلك اللفظ العامي والخاصي، فإن أمكنك أن تبلغ مع بيان لسانك وبلاغة قلمك، ولطف مداخلك، واقتدارك على نفسك إلى أن تفهم العامة معاني الخاصة، وتكسوها الألفاظ الواسطة التي لا تلطف عن الدهماء ولا تجفو عن الأكفاء، "فأنت البليغ التام".

هذ النص التراثي المتميز يتضمن توجيهات قيمة للكاتب تتمثل في:

أولًا: ضرورة اختيار وقت الكتابة في ساعات النشاط وهدوء البال.

ثانيًا: البعد عن التكلف والتماس الغرابة؛ لأن ذلك يؤدي إلى التعقيد المستكره.

ثالثًا: ضرورة اختيار اللفظ الرشيق البسيط والمناسبة بين المقال والمقام.

رابعًا: التوسط والاعتدال، وهو ما يمكن أن نسميه السهل الممتنع.

شروط الكاتب:

حرص العلماء العرب القدامى على وضع شروط للكاتب بالإضافة إلى الشروط الموضوعية للكتابة؛ لأنهم وضعوا الكاتب في منزلة سامقة. ومن أشهر من اهتم بهذا الموضوع عبد الحميد الكاتب في رسالته المشهورة للكتاب (1)، وقد وضع فيها القواعد السلوكية والقوانين الأخلاقية التي يجب أن يتبعها الكاتب وقد جعلهم في المرتبة الثالثة حيث قال: فإن الله عز وجل جعل الناس بعد الأنبياء والمرسلين، صلوات الله عليهم أجمعين من بعد الملوك المكرمين أصنافًا وإن كانوا في الحقيقة سواء، وصرفهم في صنوف الصناعات وضروب المحاولات إلى أسباب معايشهم، وأبواب أرزاقهم، فجعلهم معشر الكتاب في أشرف الجهات، أهل الأدب والمروءة والدراية.

وقد اشترك عبد الحميد الكاتب بالإضافة إلى مكارم الأخلاق:

-1 بعد الرؤيا، إذ ينبغي أن يكون الكاتب قادرًا على استشراق آفاق المستقبل من خلال النظرة الثاقبة العميقة.

-2 وضع الأمور في نصابها بحسن تقدير مواقعها ومستلزماتها وبالقدرة على التحليل.

(1) نص الرسالة منشور في صبح الأعشى للقلقشندي في صناعة الأنشاء المؤسسة المصرية العامة القاهرة، ج1 ص85-89.

ضوابط الكتابة

عناصر البناء التعبيري

الكلمة:

هي العنصر الساسي في تكوين النص المكتوب والمنطوق على حد سواء، وهي الوحدة الصغرى من وحدات الكلام، لذا كان الوقوف عندها أمرًا لابد منه، والتعرف على مستوياتها وأبعادها المختلفة ضرورة لازمة، وأما مستوياتها فتتمثل في البعد الدلالي للكلمة، ثم البعد البنائي أو الصرفي، ثم البعد الصوتي.

أولًا-البعد الدلالي:

وهو المستوى الأهم في الكلمة، فالمقصود بالدلالة المعنى وما يكتنفه من إيحاءات وظلال نفسية، ومن المفترض أن يكون الكاتب على وعي بهذه الدلالة حتى يكون اختياره لها قائما على أساس متين، ودلالة الكلمة ليست منفصلة عن سياقها كما هو معروف؛ ولهذا لابد من الإشارة إلى بعدين للدلالة في الكلمة الواحدة سبقت الإشارة إليهما عند أول عالم ألسُني وهو فرديناند دي سوسير.

البعد الأول: يتصل بالكلمة المفردة، ولها دلالة تسمى الدلالة الرأسية أو العمودية، بمعنى أنها تستدعي كثيرًا من المعاني، فكلمة مضطرم تعني الاشتغال، والاشتعال يرتبط بالنار والمعاناة والتلظي واحتدام العواطف ... إلخ، مما ستدعي دائرة متسعة من الدلالات.

البعد الثاني: يرتبط بالكلمة في سياق الجملة، فتكتسب الكلمة دلالات أخرى حيث يتفاعل المعنى الرأسي مع المعنى الأفقي؛ لأن سياق الكلام يساعد على تحديد دلالة الكلمة، ولكنه لا يصادر ما يتداعى من معاني رأسية فنحن حينما نقول كان

مضطرم الفؤاد حددنا الاضطرام من خلال علاقته بالفؤاد في معنى عاطفي نفسي أى: مشتعل القلب بالحب أو الألم وما إلى ذلك ولكننا لم نوقف تداعيات المعنى من حيث الارتباطات الأخرى بمعنى النار، والاحتدام أي: الحرارة والشدة والفوران فحينما نقرأ العبارة تنثال هذه المعاني وتوسع دائرة الإيحاءات في نفس المتلقي، من هنا كان لابد من استيعاب البعد الدلالي للكلمة المفردة في مستويها الرأسي والأفقي.

ثانيا: البعد البنائي الصرفي:

من المعروف أن دلالة الكلمة تتأثر بتغير مبناها وأوجه تصريفها ومع كل زيادة أو تغيير أو تحوير فيها تكتسب دلالات جديدة، وقد يتغير المعنى بشكل جذري، ففي الفعل وثق مثلًا صيغ صرفية متعددة، نقول: وثق واستوثق وتواثق.

وكل صيغة من هذه الصيغ لها دلالة تختلف - إلى حد ما- عن غيرها، لذا لابد من الإلمام بالروق الدقيقة بين هذ المباني الصرفية خصوصًا في الكنايات الموضوعية والإجرائية وفي الكتابات الإبداعية أيضًا.

ثالثًا: البعد الصوتي:

يرتبط البعد الصوتي بالإيقاع، والإيقاع له علاقة مباشرة بالدلالة النفسية والوجدانية، ويتحدد البعد الإيقاعي من خلال التكوين الصوتي للكلمة، ويتأكد عبر توالي حروف معينة ذات مخارج صوتية متناسقة أو متنافرة أو لها وقع خاص.

والإيقاع ليس مجرد تجاوب نغمي يحصل من تآلف الكلمات أو تضافرها في نسق صوتي خاص، بل قد يكون خفيًّا هامسًا، أو بارزًا جهيرًا، أو مستترًا ملحوظًا ينجم عن توالي وحدات صوتية خاصة، على نحو تعاقبي أو تكراري، ونستطيع أن نلمس الإيقاع حين نستعرض بعض الأمثلة والنماذج:

ففي سينية البحتري الشهيرة قول الشاعر في مطلعها:

صنت نفسي عما يدنس نفسي وترفعت عن جدا كل جبس

فتوالي السينات وتكرارها على نحو واضح في منظومة صوتية متصلة أدى إلى تكوين إقاع ملمس، يتساوق مع الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر، إذ ينفِّس عن نفسه أثر أزمة ألمت به أن قتل ممدوحه الخليفة المتوكل:

وفي قول الشاعر المتنبي عند إصابته بالحمى متحدثًا عن الطبيب:

ومـــا فــي طـــبِّـــه أنـــي جِـــواد   أضـــر بـجـسـمـه طـــول الِـجـمِـام

إيقاع جهير قوي ناجم عن توالي الحروف المضعفة ذت المخارج المتميزة صوتيًّا، ووجود حروف ذات طابع صوتي جهير كالميمات المتوالية، والياء والدال.

فالشاعر يتحدى المرض معتدًّا بنفسه، مفتخرًا بها لذا جاء الإيقاع منسجمًا مع هذه الحالة النفسية التي يصدر عنها الشاعر في قصيدته.

والجانب الصوتي والإيقاعي للكلمة لا يقتصر على الشعر بل يتعداه إلى النثر، فطه حسين -مثلًا - معروف بولعه الخاص باستخدام الأحوال والمفاعيل المطلقة والتكرار على نحو خاص مما يكسب أسلوبه سمة متميزة.

وينبغي أن ندرك أنه لا يمكن معرفة قيمة الكلمة إلا في ضوء السياق، وهذا ما ألح عليه عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم التي بسطها في كتابه دلائل الإعجاز.

والكلمة هي أصغر عنصر له معنى، وهناك ما هو أصغر منه، ولكنه ليس دالًّا، فالحروف والمقاطع المكونة من أكثر من حرف، والكلمة تتكون من عدة حروف وقد تتكون من مقطع واحد أو أكثر، فكلمة مدرس مثلًا تتكون من مقطع واحد أي بنية لغوية بسيطة، أما كلمة المدرس فهي تتكون من مقطعتين هما أل - مدرس.

والكلمة ذات بنيات متعددة، فقد تكون أصلية الحروف أي مجردة من الزوائد، وقد تكون فيها بعض حروف الزيادة التي تضيف إليها دلالة جدية، ولابد للكاتب من معرفة ذلك كله من خلال دراسته لعلم الصرف.

وهناك من يفرق بين نوعين من الكلمات: كلمات نشيطة وأخرى خاملة، والمقصود بالنشيطة تلك التي تدخل في دائرة استعمال الكاتب وفي معجمه؛ أما الخاملة فهي التي يكون الإلمام بها ضروريًا لفهم النصوص التراثية حيث لم تعد متداولة أو شائعة الاستعمال كالكلمات التي استخدمت في عصر أدبي قديم، أو الكلمات المتخصصية والاصطلاحية التي تند عن دائرة اهتمام الكاتب ولكن معرفتها جزء من الثقافة العامة التي ينبغي أن يلم بها الكاتب.

ولكن هناك بعض الكلمات تنتقل من طور إلى طور وفقًا لمراحل نمو الكاتب وقدرته الاستيعابية، فقد تكون الكلمة الخاملة ذات مستوى أدبي رفيع لا يرقى إلى فهمها الكاتب، وقد تصبح هذه الكلمة نشطة في مرحلة متقدمة من تطور الكاتب ورقيه، والخمول أو النشاط قد يكون وفقًا لدائرة اهتمام الكاتب أو تخصصه كما

ألمحنا سابقًا.

ويرى فريق من اللغويين أنه يمكن تقسيم الكلمات من منظور آخر إلى قسمين.

كلمات ذات محتوى، وكلمات ذات وظيفة، فكلمات المحتوى هي تلك التي تتضمن دلالة في ذاتها، كالأسماء والأفعال والصفات وكلمات الوظيفة هي التي لا تتضمن دلالة في ذاتها ولكنها تساعد على ترابط المعاني وفهمها مثل الحروف (1).

وهناك أصول ينبغي أن يراعيها الكاتب في انتقائه الكلمات التي يصوغ منها جملة وفقراته منها:

أولًا: البصر بالمترادف والمشترك والمتضاد منها، والحرص على أن يكون السياق الذي ترد فيه الكلمة للدلالة المقصودة والمعنى المبتغى دون لبس، وكتب فقه اللغة - فضلًا عن المعاجم المعتمدة - كفيلة بجلاء ما غمض من شأن هذه الصفات التي تعتبر من ميزات اللغة العربية، وإن كانت حظًّا مشتركًا بين معظم اللغات، ولكنها في العربية أوضح، وهي دليل ثراء وعمق.

ما المقصود بالمترادف من الألفاظ؟

الترادف يعني اشتراك مجموعة من الألفاظ في الدلالة على معنى واحد مثل: السيف والمهند والحسام.

ولكن هذا لا يعني أن كل لفظة من الألفاظ المترادفة تعطي نفس المعنى على وجه التحديد، إذ أن هناك فروقًا دقيقة في المعنى تتمثل في الظلال النفسية والإيحاءات الشعرية، ولا يتأتى للكاتب التمييز بين هذه المترادفات إلا إذا أوتي ذوقًا لغويًا مدربًا، وقد دفع وجود الفروق الدقيقة في المعنى بعض العلماء إلى إنكار الترادف، ومن الذين أنكروا ذلك أحمد بن فارس إذ يرى أن المترادفات هي صفات لا أسماء, وهذه الصفات تحمل معاني مختلفة ففي قعد معنى ليس في جلس وكذلك الأفعال في مضى وذهب وانطلق (2).

ومن أمثلة المترادفات المشهورة وجود ما يقرب من ثمانين اسمًا للعسل، أوردها صاحب القاموس في كتابه ترقيق الأسل لتصفية العسل وكذلك السيف وما أورده ابن خالويه له من أسماء. ص 410.

(1) راجع: د/ محمد علي الخولي: أساليب تدريس اللغة العربية، الرياض سنة 1402 سنة 1982م من ص 89 إلى ص 93.
(2) جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، شرح وتعليق المكتبة العصرية: صيدا أو بيروت سنة 1986م. ص404.

ما المقصود بالتضداد في الألفاظ؟

قال العالم اللغوي الشهير ابن فارس: من سنن العرب في السماء أن المتضادين باسم واحد، نحو الجون للأسود، والجون الأبيض، والجلل: الشيء الصغير، والجلل: العظيم، الصارخ: المستغيث والمستغاث به ومن المعروف أن هذه الظاهرة قديمة، قد لا تكون منتشرة على نطاق واسع وخصوصًا في العصر الحديث، ومع هذا فإن معرفة الظاهرة وغيرها من الظواهر أمر لازم حتى يزداد الفقيه فقهًا.

ما المشترك من الألفاظ وما المقصود به؟

هو اللفظ الواحد الدال على معنيين مختلفين فأكثر. ولا يعنينا في هذا الجال تتبع السبب في وجود المشترك فذلك من اختصاص فقه اللغة؛ أما ما يهمنا هو وجود هذه الظاهرة وضررة الوعي بها من قبل الكاتب أو المبدع وتحديدها من خلال السياق فالعم على سبيل المثال يقصد بها أخو الأب والجمع الكثير وقد ورد هذان المعنيان في قول الشاعر:

يا عامر بن مالك يا عمًّا   أفنيت عمًّا وجبرت عمًّا

فالعم الأولى: أراد بها صاحب القرابة المعروفة والعم الثانية والثالثة بمعنى الجمع الكثير: أي أفنيت قومًا وجبرت آخرين. وهناك أمثلة كثيرة تحفل بها المعاجم وكتب اللغة.

ثانيًا: الوعي بأن دلالات الألفاظ متطورة من عصر لعصر ومختلفة من بيئة لأخرى، من هنا كان لابد من إدراك التطور التاريخي للغة وأخذ البعد الزماني والبعد المكاني بعين الاعتبار، فمن المعروف لدى كثير من الأمم أن ما كان يستخدم قبل قرن أو أكثر قد تتغير دلالته في الوقت الراهن فلغة شكسبير في الإنجليزية تختلف عن اللغة الإنجليزية المعاصرة من بعض الوجوه، وكذلك لغة ملحمة "الشاهنامة" في الأدب الفارسي، وقس على ذلك لغة العصر الجاهلي واختلافها عن اللغة العربي المعاصرة من حيث تغير بعض الدلالات وتطورها واختفاء بعض الكلمات وظهور غيرها كذلك فإن بعض الألفاظ تشيع في بيئة معينة، وتكون مستساغة ومقبولة في هذه البيئة فيما لا تكون كذلك في بيئة أخرى.

ثالثًا: تمييز المبتذل المستهلك من الأصيل المؤثل عند اختيار الألفاظ فالشائع المكرور الذي يتردد على الألسنة كثيرًا لا يثير المتلقي ولا يؤثر فيه، والمهجور المستكره

عسير على الفهم، وغير المفهوم غير قادر على الإيحاء أو الإدهاش والتأثير فالبعد عنه أولى.

رابعًا: الوعي بما بين الصفة والاسم والظرف من فروق دلالية (1):

فيا يتعلق بالصفة فإنها أقوى الدلالات على ضبط الأداء-كما يقول العقاد - فالصفات تخصص الموصوفات وتحددها، وتبرز الفروق بينها، أما الأسماء فقد تكون اصطلاحية وليست معنوية؛ بمعنى أن القوم تواضعوا عليها فكلمة كبريت يرجع أصلها إلى قبرص التي كانت أشهر البلاد المنتجة لها، والصفات لابد من المطابقة بينها وبين موصوفاتها، ولذلك فهي تابعة للموصوف في اللغة العربية من حيث الإفراد والجمع والتذكير والتأنيث، والتعريف والتنكير، وفي مواقف الإعراب.

وتظهر دقة اللغة في التسوية بين التذكير والتأنيث فهناك سرٌّ خفي وراء هذه القواعد يبعدها عن خلط المصادفة والارتجال.

ويرى العقاد أن الظروف في اللغة العربية كثيرة كثرة تدلُّ على أن المتكلمين بها يدركون الحوادث على كل صورة من صورها، ويديرون النظر على كل وجه من وجوهه.

خامسًا: إدراك مواضع التعريف والتنكير في اللغة:

تعتبر اللغة العربية من أدق لغات العالم من حيث التمييز بين مواضع التعريف والتنكير على حسب معانيها، فهذه المواضع تسير على قاعدة معينة تلازمها ملازمة معناها: فالضمائر وأسماء الإشارة وأسماء الموصول والأعلام توجد مميزة في اللغة العربية، الأعلام في اللغة العربية غنية عن أدلة التعريف؛ لأن تمييز الاسم بالعلمية تعريف كاف، والأعلام الجغرافية التي تدخلها الألف واللام في اللغة العربية تلازمها دائمًا.

وتتجلى الدقة في التعريف والتنكير في استغناء الأعلام عن أداة التعريف ولكنها تحمل معنى التنكير في بعض المواقع، كذلك فإن الأسماء المنكَّرة إذا سبقت بأداة نداء، وكانت مقصودة لا تحتاج إلى تنوين التنكير؛ لأنها تصبح دالة على معرفة، وقس على ذلك اسم التفضيل.

سادسًا: الوعي بشروط الفصاحة في اللفظة كما حددها البلاغيون والنقاد

---

(1) راجع: عباس محمود العقاد 1 أشتات مجتمعات في اللغة والأدب، دار المعارف بمصر د. ت 2 اللغة الشاعرة - مزايا الفنا والتعير في اللغة العربية دار المعارف بمصر د. ت.

القدامى (1).

كالمناسبة بين الألفاظ ومعانيها، والخلو من التعقيد وتصنع المحسنات البديعية وتأليف الألفاظ من حروف متباعدة المخارج فكلما كانت الحروف متباعدة المخارج أوقع في السمع على نحو ما قال الشاعر:

ضدان لما استجمعا حسنا ... والضد يظهر حسنه الضد

كذلك فإن الكلمة لا ينبغي أن تكون غريبة غير مألوفة فإن ذلك من قبح التأليف الذي يمجُّه السمع كقول الشاعر:

غربًا جرورًا وجُلالًا خزخز.

"الغرب: الدلو العظيمة، الجلال: البعير العظيم، الخزخز: القوي الشديد"

وألا تكون الكلمة عامية، وجارية على العرف العربي الصحيح غير شاذة، فقد عابوا على الشاعر أبي الشيّص قوله:

وجناح مقصوص تحيَّف ريشه ... رِيْبُ الزمان تحيُّف المقراض

قالوا: ليس المقراض من كلام العرب.

وألَّا تكون الكلمة قد عُبِّر بها عن أمر آخر يكره ذكره، من ذلك قول الشاعر:

وكل أناس سوف يدخل بينهم ... دويهيَّة تصفرُّ منها الأنامل

فقد روي أن أبا العباس المبرد كان يقول أن التصغير في كلام العرب لم يدخل إلا لنفي التعظيم.

(1) راجع: ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت 1982 ص58 وما بعدها وراجع أيضًا من كتابات المحدثين: بدوي طبانة، نظرات في أصول الأدب والنقد، عكاظ للنشر والتوزيع جدة 1403.

الجملة

مدخل:

هي الوحدة البنائية الثانية في عملية الكتابة، وتمثل الخطوة الأولى التي يخطوها المنشئ، وبناء الجملة بناء صحيحًا خاليًا من الخلل والزلل يستوجب عدة أمور -كشروط مبدئية- ينبغي الوعي بها:

أولها: وضوح المضمون المراد التعبير عنه في ذهن الكاتب.

وثانيها: إدراك العلاقة بين مفرداتها بما يخدم هذا المعنى من حيث التقديم والتأخير، فهناك خيارات متعددة أمام الكاتب في ترتيب الكلمات، وهذه ليست مسألة نحوية فحسب، ولكنها تتعلق بطاقة التوصيل، أي ما يريد الكاتب أن يتركه من أثر في نفس المتلقي "القارئ أو السامع فالصحة النحوية قد تتوفر في أشكال متعددة من بناء الجملة وترتيب المفردات فيها، ولكنها ليست الفيصل في قدرة الجملة على تحقيق الأثر المطلوب في المتلقي، فعلى سبيل المثال، نقول: تدفقت المياه غزيرة في مجرى النهر، ونقول: أيضًا: المياه تدفقت في مجرى النهر غزيرة، وما إلى ذلك من صيغ وأشكال تتصف جميعها بالصحة النحوية، ولكنها في كل مرة تترك أثرًا مغايرًا -عن المرة السابقة- في نفس القارئ، لأن الجزء المتقدم من الجملة يكون هو المقصود بلفت الانتباه، وهذه مسألة بلاغية ينبغي الوعي بها.

وثالثها: فهم السياق الذي ترد فيه الجملة سواء كان هذا السياق لغويًا محضًا أو نفسيًا وجدانيًا أو فكريًا، فالسياق اللغوي حيث تكون الجملة واردة في إطار متن لغوي معين يؤدي إلى تغيير دلالتها أحيانًا فعلى سبيل المثال: إذا جاءت جملة خبرية في سياق كلام ساخر تنتقي دلالتها الإخبارية المألوفة، وتكتسب معنى جديدًا يتناسب مع هذا السياق، فإذا قال قائل:

"أنت رجل عظيم بحق؛ ولكنك لا تدرك أكثر من مدى أنفك" فالمفهوم من هذا

السياق أن المقصود بجملة "أنت رجل عظيم" ليس المدح بل الذم والسخرية في حين أن دلالة الجملة منفصلة عن سياقها تفيد المدح والتعظيم، وهذا أمر لا بد من أن يدركه الكاتب من خلال دراسته لعلوم البلاغة، وقد تتحول الجملة الإنشائية عن معناها إلى معنى آخر جديد تصبح فيه ذات طابع إخباري.

تعريف الجملة:

أولًا: تعرَّف الجملة في كتب النحو بأنها ما تكوَّن من كلمتين أو أكثر وله معنى مفيد مستقل. وهناك تعريف آخر هو "الجملة مركب إسنادي أفاد فائدة"، والجملة نحويًّا تنقسم إلى اسمية وفعلية كما هو معروف، والاسمية تتكون من مبتدأ وخبر، وفي البلاغة يطلق على المبتدأ اسم "المسند إليه" والخبر هو "المسند"، أما في الجملة الفعلية فإن الفعل هو "المسند"، والفاعل هو "المسند إليه" وما زاد على ذلك في الجملة الاسمية أو الفعلية فهو "فضلة".

مثال ذلك في الجملة الاسمية: الأصيل أصيل في الشدة والرخاء.

المسند إليه: الأصيل.

المسند: أصيل.

هي الشدة والرخاء: فضلة.

وفي الجملة الفعلية: تظهر معادن الرجال في الملمات.

المسند: تظهر.

معادن الرجال: مسند إليه.

في الملمات: فضلة.

وتنقسم الجملة بلاغيًّا إلى قسمين: الجملة الخبرية والجملة الإنشائية.

فأمَّا الخبرية فهي تحتمل الصدق أو الكذب، والجملة الإنشائية لا تخضع لهذا المقياس، وهي إما طلبية كالأمر والنهي والاستفهام والنداء، والتمني والعرض والتحضيض؛ وإما غير طلبية كالقسم والترجي والمدح والذم، ولا نريد أن نفيض في الحديث عن ذلك لأنه يدخل في نطاق البلاغة، ولكن لا باس أن نشير إلى ما ذكره ابن قتيبة الدينوري عن أقسام الكلام حيث قال:

"الكلام أربعة: أمر وخبر واستخبار ورغبة: ثلاثة لا يدخلها الصدق والكذب وهي الأمر والاستخبار "الاستفهام" والرغبة وواحد يدخله الصدق والكذب وهو الخبر (1).

ثانيًا: وتعرَّف الجملة في مؤلفات بعض المحدثين (2) بأنها طريقة التلفظ التي تكون معنى عامًّا في السياق الذي تكون فيه، ومن ثم فهي الملفوظ بين موقفين من مواقف النفس. وهذا التعريف غير مألوف في الكتب العربية ويقصد به أن الجملة هي التي تفضي بمعنى عام والتي تنحصر بين وقفتين في سياق ممتد، وقد تتكون من أكثر من جملة بالمعنى النحوي، وتعني بالتركيز على التلفظ أي "الحكي". والأصح التركيز على المنطوق وليس على طريقة التلفظ.

وتنقسم الجملة وفقًا لذلك إلى عدة أقسام:

-1 الجملة ذات البنية الأولية: وهي جملة بسيطة تتضمن فائدة جزئية، ولا تخرج عن التركيب النحوي للجملة وفقًا للنسق الذي أشرنا إليه، كقول رسول الله -صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ- "الدين المعاملة".

-2 الجملة ذات البنية المركبة: وهي تلك التي تتكون من أكثر من جملة بسيطة ترتبط فيما بينها بأدوات الربط المعروفة، ولا يكتمل معنى الجملة الأولى إلا ببقية الجمل. والوحدة التي تجمع بين هذه الجمل المتعددة هي الوحدة الفكرية أو المنطقية، فالسياق المعنوي لها واحد، وغالبًا ما تكون دالة على حدث متماسك.

ومثال ذلك ما ورد في القرآن الكريم: {وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَاسَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْداً لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ} [هود:44] .

-3 الجملة المتداخلة أو المعقدة: حيث تتكون الجملة من عدة جمل بسيطة تدور حول قضية تتداخل فيها الأفكار بحيث لا يكتمل المعنى إلَّا بالربط بيهما في سياق واحد.

مثال ذلك قوله الله تعالى: {أَفَرَأَيْتَ إِنْ مَتَّعْنَاهُمْ سِنِينَ، ثُمَّ جَاءَهُمْ مَا كَانُوا يُوعَدُونَ، مَا أَغْنَى عَنْهُمْ مَا كَانُوا يُمَتَّعُونَ} [الشعراء:207-205] .

-4 الجملة الاحترازية: وهي التي لا يتم معناها إلا باكتمال سياقها كله، فإذا حذف منها جزء أدت معنى أخر مغايرًا قد يكون مناقضًا للمعنى المقصود كقول الله تعالى: {لَا

(1) ابن قتيبة: أدب الكاتب، تحقيق محمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت ط2 سنة 1986م.
(2) محمد علي أبو حمده: فن الكتابة والتعبير، مكتبة الأقصى، عمان عام 1981 ص132.
ويعرفها إبراهيم أنيس في كتابه «من أسرار اللغة» أقل قدر من الكلام يفيد معنى مستقلًّا بنفسه سواء تركب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر «ص 276/277».

تَقْرَبُوا الصَّلاةَ وَأَنْتُمْ سُكَارَى حَتَّى تَعْلَمُوا مَا تَقُولُونَ} [النساء:43] .

-5 الجملة المفتوحة الفضفاضة: وهي الجملة التي يمكن الإضافة إليها والتقديم والتأخير فيها دون أن يتأثر المعنى، ويكون الرابط الأساسي فيها هو واو العطف.

(الرسول كالبدر وضاؤه في نوره، الإيمان يشع منه، وكالبحر في عطائه الذي لا ينفذ، وكالسيف في مضائه ... إلخ) .

دنا ظِبْيًا، وغنى عندليبًا ولاح شقائِقًا ومشى قضيبا

فإنه يمكن أن تجعل الجملة الثانية مكان الرابعة والثالثة مكان الأولى، دون أن يتغير المعنى ولا الوزن.

-6 الجملة الاستطرادية: وهي الجملة ذات التفاصيل التي تبدأ بفكرة محورية يتم تفريعها بعد ذلك كقولنا مثلًا:

"الجملة كلام مفيد، أما الفائدة، فنسبية تطرد قيمها بأهمية محتوياتها، وتسمى الجملة المجملة، ومنها قول الله تعالى: {يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُمْ بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ} [آل عمران:106] (1).

وأما الجملة من حيث طولها أو قصرها فإن الأسلوبيينَ يميزونَ بينَ هذينِ النوعين؛ فمنهم من يميل إلى النوع الثاني، ومنهم من يميل إلى النوع الأول، والجمل الطويلة أنماط عدة منها نمطان رئيسيان هما:

النمط المتسلسل: الذي يقدم فيه المسند إليه، ويأتي بعد ذلك الإخبار عنه في سلسلة من الجمل المتصلة بعضها ببعض كقولنا: "ليس الاعتداد بالذات من قبيل الغرور المحض؛ بل هو في حقيقة الأمر ضروب وألوان؛ فالثقة بالنفس نوع من الاعتداد بالذات، ولكنها صفة محمودة تجعل الإنسان قادرًا على مواجهة الأحداث بقوة، لا يتزعزع ولا يهتز".

فالاعتداد بالنفس في هذه الجملة هو الركن الأساسي "المسند إليه" جاء الأخبار عنه في هذه السلسلة المتصلة من الجمل التي تنبع من بعضها البعض في سياق ممتد متصل.

النمط المتصاعد: هو الذي يقدم فيه جزء من أجزاء الجملة، وخصوصًا متمماتها

(1) استفدت بشكل أساسي - في هذا المجال «أنواع الجمل» من كتاب: الدكتور محمد علي أبو حمدة: فن الكتابة والتعبير، عمان مكتبة الأقصى سنة 1981م.

كالظرف والجار والمجرور، ويستبقي أساسها إلى النهاية كقولنا: "في الوقت الذي نجهد فيه أنفسنا في البحث عن السعادة: أين مكمنها؟ ومتى نجدها؟ وما سرها؟ لا نلبث أن ندرك إدراكًا جازمًا أنَّها في طَمْأَنِينَةِ النفس وسكونها التي لا تتأتى إلا بالتقوى والخضوع لله".

فالتصاعد هنا يأتي من تعليق الإخبار، واستبطائه حتى النهاية، فنحن لم نجب عن ماهية السعادة إلا في آخر الجملة (1).

وهناك مقومات ينبغي أن تتوفر الجملة المختارة، وقد أفاضت كُتُبُ البلاغة القديمة في تتبع هذه المقومات ورصدها والتمثيل لها، ولكننا لن نتوقف عندها طويلًا لضيق المقام وسنشير إلى أربعة مقومات تتمثل في:

أولًا: الالتزام بقواعد اللغة، وعدم الخروج عليها إلا وفق رؤية محددة لها ما يبررها من حيث الاشتقاق أو تطور الدلالة؛ أما السياق الإعرابي للكلمات فينبغي أن يُلْتَزَمَ، وهذا يندرج فيما سبق أن أشرنا إليه من أن الإعراب فرع المعنى. وهناك انحرافات في التشكيل، وخصوصا في بناء الصورة لها وظيفتها، بل إن هذه الانحرافات في مجملها تمثل نسقًا أسلوبيًّا به تتمايز طرائق التعبير.

ثانيًا: مناسبة الجملة لموقعها من النص طولًا أو قصرًا، تشكيلًا أو تنظيمًا، ويستحسن الإيجاز والإحكام في البناء، ولكن بعض السياقات تحتاج إلى جمل طويلة، وخصوصًا إذا تضمنت مادة علمية تحتاج إلى إفاضة في التوضيح والتفصيل.

ثالثًا: البعد -ما أمكن- عن الإكثار من أدوات الربط، وإذا كان لا بد منها فمن الضروري أن تكون في موضعها الصحيح، وأن تتوفر فيها دقة المعنى.

رابعًا: البعد عن الأنساق العامية في بناء الجملة، كالتراكيب المألوفة في لهجة الحديث اليومي مثل: الجمل المبتورة أو المترهلة، أو الناقصة فكثيرًا ما يحدد الموقف طبيعة الكلام الشفاهي، ويؤثر على طريقة الصياغة، فالنقص تكمله الإشارات أو قسمات الوجه وانفعالاته.

خامسًا: أن تتوفر فيها شروط الفصاحة التي أسهبت في الحديث عنها الكتب القديمة، وقد عقد ابن سنان الخفاجي (2) لها فصلين كاملين استغرقا نحوًا من

(1) راجع شكري محمد عياد: مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلم للطباعة والنشر الرياض، سنة 1403، 1983ص61.
(2) راجع ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت 1982م من ص 58 إلى ص 234.

مائتي صفحة وقسمها إلى ما ينبغي أن يتوفر في اللفظة الواحدة، وما ينبغي أن يتوفر في التراكيب. وأهم الشروط التي أشار إلى وجوب توفرها في التراكيب: اجتناب تكرار الحروف المتقاربة في تأليف الكلام، وحسن التأليف في السمع بترادف الكلمات المختارة وتواترها، وهذا الشرط مرهون بذوق العصر الذي ألف فيه الكتاب، فلم يعد الترادف هدفًا في حد ذاته فيما يختص بالكتابة المعاصرة، ثم وضع الألفاظ مواضعها حقيقة أو مجازًا لاينكره الاستعمال ولا يبعد فهمه، فلا يكون هناك تقديم أو تأخير يفسد المعنى ويصرفه عن وجهه وإلا تقع الكلمة حشوًا، وهذا يتفق مع المزاج العصري في الإبداع حيث ينكر على الكاتب الترهل في لغته، وألا يكون الكلام شديد المداخلة يركب بعضه بعضًا -على حد تعبير ابن سنان الخفاجي- وهذه هي المعاظلة التي أشار إليه عمر بن الخطاب -رضي الله عنه- حين وصف زهير بن أبي سلمى بتجنبها فقال: "كان لا يعاظل بين الكلام" ومن المعاظلة قول أوس بن حجر:

وذات هدم عارٍ نواشرها ... تصمت بالماء تولبا جدعا

والهدم: الثوب البالي، والنواشر: عروق باطن الذراع، والجدع سيء الغذاء وقد سمى الشاعر الصبي تولبًا، والتولب ولد الحمار وهذا من قبيل المداخلة وهناك غلط آخر أكثر وضوحًا، حث تتشبث الألفاظ بعضها ببعض، كما في قول أبي تمام:

خان الصفاء أخُ خان الزمان أخًا ... عنه فلم يتخون جسمه الكمد

لم يتخون: لم ينقص

فالكلمة تدخل في تركيب متواتر مع كلمات أخرى تجانسها وتشابهها خان وخان ويتخون وأخ وأخا. والأمثلة على ذلك كثيرة.

ومن شروط الفصاحة أيضًا البعد عن الاستطراد غير المبرر، وعدم استخدام ألفاظ المتكلمين والنحو بين العلماء في الشعر والرسائل والخطب، ومن ذلك المناسبة بين الألفاظ في الصياغة كقول المتنبي:

وقد صارت الأجفان قرحًا من البكا ... وصار بهارًا في الخدود الشقائق

وحين اعترض عليه أبو الفتح ابن جني العالم الغوي الشهير واقترح استبدال كلمة "قرحى" بـ "قرحا" رد عليه المتنبي: إنما قلت قرحًا لأني قلت بهارًا "والبهار زهر أصفر". فهذا مثال على المناسبة من طريق الصياغة فقرحًا تشاكل بهارًا في حين "قرحى" لا تشاكلها وقد أضاف ابن سنان إلى ذلك ضرورة الوضوح واستشهد بقول بشر بن

المعتمر في وصيته المشهورة للكاتب: إياك والتوعر في الكلام فإنه يسلمك إلى التعقيد، والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك ويمنعك مراميك (1)، وقد أضاف ضياء الدين ابن الأثير إلى ذلك التعقيد اللفظي والمعنوي وهو متضمن في حديثه عن الغموض (2).

---

(1) راجع: أبو محمد عبد الله بن محمد بن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت سنة 1982م ص170 ومراميك: مقاصدك.

(2) راجع: د/ عبد الواحد حسن شيخ: دراسات في البلاغة عند ضياء الدين بن الأثير مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية.

الفقرة

تعريف الفقرة:

مجموعة من الجمل المترابطة تدور حول فكرة واحدة وتعالجها تفصيلًا وتطويرًا والأصل اللغوي يفيد شيئًا من هذا المعنى، فالفِقْرَة بكسر الفاء عبارة عن حِلية مصاغة على شكل فقرة من فقرت الظهر (1)، وكما هو مَعْرُوفٌ فَإِنَّ كل فقرة ترتبط مع غيرها من الفقرات لتؤدي معًا وظائفها المنوطة بها، وتتفاوت الفقرات في الطول وفقًا للفكرة المطروحة لكن من المستحسن أن تتناسق فقرات النص من حيث الطول "تفصيلًا أو إجمالًا".

الشروط التي ينبغي أن تتوفر في الفقرة الجيدة:

أولًا: تناسق الفقرة وانسجامها مع الفكرة التي تعالجها والانضباط داخل سياق محدد خالٍ من الاستطراد والتشعب الذي يفضي إلى التشتت والفوضى والتشويش، لذا ينبغي أن تكون كل جملة داخل الفقرة موظفة لخدمة الفكرة الأساسية، وأي جملة زائدة لا تخدم الهدف تهدد وحدة الفقر وتخرج بها عن محورها الأصلي.

ثانيًا: أن يكون الهدف من توالي الجمل داخل الفقرة تطوير الفكرة وتنميتها وبلورتها، وليست مجرد تراكم إنشائي أو تداعيات لغوية تؤدي إلى تَرَهُّل الفقرة ومن ثم هلهلتها فكثيرًا ما تكون الجمل داخل الفقرة مجرد إضافات كمية لا تطور الفكرة فتصبح مملة وغير مستساغة.

ثالثًا: الترابط العضوي داخل الفقرة على مستوى الصياغة اللغوية كمقابل للترابط المعنوي، لأن هذين الشكلين من أشكال الترابط متعاضدان، لا يتم أحدهما

(1) في لسان العرب: فقر: حفر، وفقر الشيء: حزه وأثر فيه، والفقر الحز والشق الْفُقُر الآبار المتناسقة التي ينفذ بعضها إلى بعض.

إلا بالآخر، ويتوفر هذا النوع من الترابط بواسطة أدوات الربط اللفظية والمعنوية على النحو الذي أشرنا إليه.

رابعًا: الانتظام الحركي داخل الفقرة بشكل منطقي وطبيعي، مما يوفر نوعًا من السلامة والانسيابية داخل الفقرة، وبذلك بتنظيم الانتقالات الزمانية والمكانية والمعنوية. فعلى المستوى الزماني لا بد من تصور مسبق لسياقه، وتتبدى هذه القضية على نحو شديد الوضوح عند التعرض لكتابة القصة، فليس من الضروري أن تكون النقلات وفقًا للتسلسل الزمني، ولكن وفقًا لتصور الكاتب لرؤيته، أما في الكتابة الإجرائية والموضوعية فلا بد من التسلسل وتنظيمه والسيطرة عليه، وقس على ذلك أيضًا -الترتيب المكاني- وخصوصًا ما يتعلق بالوصف، فإذا كان هذا الوصف في إطار تصور إبداعي معتمد على اختيار الموصوف لتأدية غرض معين فلا قيد عليه على أن يتم ضمن تصور معين، أما إذا كان ضمن موضوع إجرائي، فينبغي المحافظة على التسلسل والترتيب في الانتقال من جزئية إلى أخرى.

وفي الكتابة الموضوعة ينبغي مراعاة الانتقال من الخاص إلى العام أو من العام إلى الخاص وفقًا للمنهج الذي يرتضيه الكاتب، فإذا كان المنهج استقرائيًّا يبدأ الكاتب بالخاص متمثلًا بالتتبع للتفصيلات الجزئية وصولًا إلى النتيجة العامة، أما إذا كان المنهج استدلاليًّا بمعنى أنه يعتد على إقرار القاعدة -أولًا- ثم سرد الشواهد والأدلة، فإن الانتقال يكون من العام إلى الخاص.

ويدخل في هذا الإطار الانتقال من السؤال إلى الجواب، أو من الفرض إلى السؤال ثم إلى الجواب، فقد يطرح الكاتب سؤالًا لإثارة ذهن القارئ ثم يشرع في الإجابة على السؤال، وقد يكون الغرض سابقًا على السؤال إذ يفترض الكاتب عدة فروض ثم يثير مجموعة من الأسئلة تكون الإجابة عليها بالموازنة بين هذه الفروض، فتكون حركة الفقرة دائرية محكمة، وكل ذلك يكون في الكتابة الإجرائية عادة.

خامسًا: خلو الفقرة من التكرار اللفظي والمعنوي، وقد سبق أن أومأنا إلى ضرورة أن تكون الفقرة محددة، ومتناسقة، والتحديد والتناسق لا يتمان إلا بانتفاء التكرار من الفقرة، لأن التكرار يخل بتوازن الفقرة ويقود إلى الركاكة والضعف، ونستثني من ذلك التكرار البلاغي الذي يخدم غرضًا معينًا.

سادسًا: تنظيم حركة الضمائر وفقًا للسياق النحوي والمعنوي بحيث يكون

الاقتصاد في ذكر الضمائر من الأمور التي تؤخذ بعين الاعتبار، كما أن الانتقال من ضمير إلى آخر ينبغي أن يتم من خلال تصور يخدم الغرض من الفقرة.

بناء الفقرة

تتكون الفقرة من عدة جمل، وهذه الجمل تتفاوت في أهميتها وقدرتها على الإفضاء بالمعنى المحوري في الفقرة، ولهذا رأى بعض الباحثين أن الفقرة تتكون عادة من جملة رئيسية تؤازرها عدة جمل: بعضها أولي يتلوها في الأهمية، والبعض الآخر ثانوي يفصل ما جاء فيها ويوضحه (1)، ومن أمثلة ذلك قولنا:

الخلق عماد الرجولة وهو أنواع متعددة: عملي يتبدى في السلوك والأفعال ونظري قارٌّ في النفس، وهو مناط التقويم، فإذا كان سيئًا يدل على خِسَّةٍ في الطبع وحقارة في التعامل كان صاحبه مجردًا من صفات الرجولة، أما إذا كان دمثًا يدل على النخوة والشهامة اعتبر صاحبه ممن اكتملت فيهم عناصر الرجولة.

الجملة الرئيسية في الفقرة هي: الخلق عماد الرجولة:

الجملة الداعمة الأولية الأولى: وهو أنواع متعددة، وما بعدها يعتبر من الجمل الداعمة الثانوية.

الجملة الداعمة الأولية الثانية: وهي مناط التقويم، وما بعدها جمل داعمة ثانوية.

وهكذا فإن هذه الفقرة القصيرة تحتوي على جملة رئيسة هي محور الفكرة التي تدول حولها الفقرة بكاملها، وجملتين داعمتين أوليتين يتفرع إليهما المعنى الرئيسي، وجمل أخرى ثانوية تفصل هذه المعاني وتوضحها.

وقد تكون الجملة الرئيسية في أول الفقرة، أو وسطها وفقا للنسق الفكري "المعنوي في الفقرة"وقد تتعدد الجمل الداعمة الأولية، والجمل الداعمة الثانوية حسبما يقتضيه الموقف.

(١) راجع لمزيد من التفاصيل: د/ محمد علي الخولي، المهارات المدرسية، عكاظ للنشر والتوزيع، جدة سنة ١٤٠١هـ سنة ١٩٨١م ص ٧٣.

الأسلوب

الأسلوب في أبسط تعريف له هو المنحى الخاص الذي ينتهجه الكاتب في التعبير عما يريد الإفصاح عنه، ولا يصبح الكاتب أديبًا إلا إذا كان له أسلوبه الخاص، ولكي نلقي مزيدًا من الضوء على معنى الأسلوب لا بد من استعراض مختلف الاتجاهات في تعريفه:

يرى فريق من العلماء أن الأسلوب اختيار يقوم به المنشيء لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف، ومجموعة الاختيارات الخاصة بالكاتب هي التي تشكل أسلوبه الذي يمتاز به عن غيره من المنشئين، وليس المقصود بالاختيار هنا الاختيار النفعي الذي يدفع بكاتب معين إلى انتقاء كلمات معينة بهدف الوصول إلى غرض خاص، وإنما المقصود بالاختيار هنا الاختيار النحوي الذي يتعلق بقواعد اللغة بمفهومها الشامل صوتيًّا وصرفيًّا ودلاليًّا ونظميًّا، فالأسلوب خاصة لغوية فردية تمثل نمطًا شخصيًّا من أنماط التشكيل اللغوي كما يقول بعض النقاد (1).

ويرى فريق آخر أن الأسلوب قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ بواسطة إبراز بعض عناصر الكلام، وحمل القارئ على الانتباه إليها (2).

ويرى فريق ثالث أن الأسلوب هو الاستعمال الأدبي الخاص للغة (3).

وقد عمد بعض المؤلفين من البلاغيين والنقاد العرب القدامى إلى تعريف الأسلوب فكانت لهم نظراتهم العميقة الصائبة في هذا المجال.

(١) د. وليد قصاب، دراسات في النقد الأدبي، دار العلوم، الرياض ١٩٨٣ص ٣٨.
(2) راجع الدكتور سعد مصلوح: الأسلوب - دراسة لغوية إحصائية دار الفكر العربي جـ1، سنة 1984. ص 23 وما بعدها.
(3) راجع: الدكتور شكري عباد: مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم، الرياض سنة 1983م ص 40.

يعرِّف ابن خلدون الأسلوب بأنه "صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، تلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيرصها فيه رصًّا كما يفعل في القالب أو النساج في المنوال".

أما حازم القرطاجني -وهو من أبرز البلاغيين والنقاد العرب القدامى- فيرى أن الأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية، والنظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظية.

ويرى سيد قطب -رحمه الله- أن الصورة اللفظية الموحية المثيرة للانفعال الوجداني في نفوس الآخرين هي قوام العمل الأدبي، ويعني بالصورة اللفظية الأسلوب الذي يميز العمل الأدبي ويتحدث عما يسميه القيم الشعورية والقيم التعبيرية، وهو ما يقابل التأليفات المعنوية والتأليفات اللفظية عند القرطاجني (1).

ولعل من المفيد أن نتتبع الجذر اللغوي لمعنى الأسلوب، حيث يقول ابن منظور في "لسان العرب": يقال للسطر من التخيل، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، فالأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء ... والأسلوب الطريق تأخذ منه، والأسلوب الفن يقال أخذ فلان في أساليب من القول، أي في أفانين منه (2).

أما في اللغات الأوروبية فقد اشتقت كلمة أسلوب من الأصل اللاتيني "Stillus" وهو يعني "ريشة" ثم انتقل عن طريق المجاز إلى مدلولات تتعلق بالكتابة فدل على المخطوطات، ثم أصبح يشير إلى صفات اللغة المستعملة من قبل الخطباء والبلغاء، وأخذت كلمة "Style" التي هي بمعنى أسلوب تنصرف إلى الخواص البلاغية المتعلقة بالكلام المنطوق، وتشير إلى بعض الخواص الكلامية (3).

وقد أوجز علماء الأسلوب وهو "جيراد"، المقصود بالأسلوب فقال: الأسلوب هو مظهر القول الذي ينجم عن اختيار وسائل التعبير، هذه الوسائل التي تحددها طبيعة ومقاصد الشخص المتكلم أو الكاتب.

وقد شرحه في خمسة حدود وهي:

(1) سيد قطب: النقد الأدبي- أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، 5. ت ص7 ثم ص 19 وما بعدها.
(2) لسان العرب لابن منظور. مرجع سابق.
(3) انظر: د/ صلاح فضل: علم الأسلوب مبادؤه وإجراءاته، النادي الثقافي بجدة ط3 سنة 1988م ص 106.

-1 أ- حدود التعبير، فالتعريفات المتعلقة بالأسلوب تتنوع لتشمل فن الكتابة بالمعنى التقليدي.

ب- طبيعة الكاتب، أي الاختيار المعنوي اللاشعوري الذي يعبر عن مزاج الكاتب وتجربته.

ج- الموقف الإنساني الكلي ورؤية العالم متجاوزة بذلك الصيغ اللغوية.

د- وسائل التعبير بما في ذلك الأبنية النحوية والصوتية والصرفية والمعجمية والتركيبية، وإجراءات التركيب من شعورية وقصصية ومسرحية ووصف وما إلى ذلك، والفكر بشكل شامل من موضوعات ورؤى ومواقف فلسفية من العالم.

-2 طبيعة التعبير كالقيم العقلية والتعبيرية والانطباعية.

-3 مصادر التعبير: المصدر الحسي والنفسي طبقًا للأمزجة والحالات النفسية والمصدر الوظيفي أيضًا.

-4 مظهر التعبير كشكل التعبير سواء كان موجزًا أو تصويريًّا أو استطراديًّا.

وجوهر التعبير سواء كان رقيقًا أو حزينًا أو نشطًا، وشكل المتكلم وموقفه، فهناك أسلوب قديم، وآخر شعري، وثالث حديث، غلى غير ذلك من التصنيفات المختلفة (1).

صفات الأسلوب الجيد:

ليس هناك صفات محددة للأسلوب الجيد فكل تجربة أدبية تستلزم بالضرورة نوعًا من الأساليب التي تلائمها، كما أن التجربة الفنية هي التي تحدد نوع الأسلوب المطلوب، فضلًا عن أن المزاج الأدبي السائد في مرحلة من المراحل يقتضي خصائص أسلوبية معينة لها تراكيبها ومنحاها النظمي والصياغي، كما أن الدرس النقدي المعاصر يرى أن القوالب التعبيرية المسبقة لا تلائم ذوق العصر؛ ويذهب إلى أنه بقدر ما يخرج الكاتب في تشكيله للغته على القوالب النمطية السائدة والجاهزة، وينحرف عنها بقدر ما يكون ذلك دالًّا على تميزه بل، وعلى تفوقه أيضًا.

وقد حاول بعض الكتاب والدارسين وضع معايير خاصة بالأسلوب الجيد، فذهبوا

(1) انظر: دكتور صلاح فضل: علم الأسلوب مبادؤه وإجراءاته النادي الثقافي بجدة، ص 3 صنة 1988م، ص 145 وما بعدها.

إلى أن الوضوح هو أول شرط من شروط الأسلوب المتميز، فالأسلوب يجب أن يكون واضحًا مفهومًا، والمصدر الأول للوضوح هو عقل الكاتب فإذا كان متمثلًا لما يريد أداءه تمثلًا جيدًا كان أسلوبه جيدًا، لأن الوضوح صفة عقلية في الدرجة الأولى، والتعبير اللغوي يتطلب من المنشيء ثروة لغوية وقدرة على التصرف في التراكيب والعبارات، وإذا كانت الفكرة غامضة فإن ذلك يرجع إلى قصور الكاتب عن تمثلها وفهمها. وقد يكون المتلقون في مستوى ضعيف من حيث الثقافة والوعي، وهنا تبرز قيمة مطابقة الكلام لمقتضى الحال، لذلك ينبغي على الكاتب أن يراعي مستوى المتلقي، وهذا موضع خلاف بين الدارسين والنقاد، فالكثير منهم يرى أن المتلقي لا يوضع في اعتبار الكاتب أثناء العملية الإبداعية، وأن الغموض الشفيف من الضروري أن يكون سمة من سمات الأسلوب، والوضوح التام ضار بالعمل الأدبي لأنه يسلبه القدرة على إحداث الدهشة والإثارة والتفاعل.

وهناك خطوتان لازمتان لتحقيق الوضوح في الأسلوب:

الخطوة الأولى: تتعلق بالأفكار وهي الدقة في اختيار الكلمات المؤدية للغرض، والاستعانة بالعناصر النحوية والبلاغية الموضحة للمعنى، واستخدام الكلمات المتضادة في المعنى إذا كانت تساعد على ذلك.

أما الخطوة الثانية: فهي التلاؤم والتناسب وتتمثل في مطابقة الأسلوب لمستوى إدراك القارئ أو التلقين من هنا يجب أن تكون التراكيب بسيطة شفافهة بعيدة عن التعقيد والتعويص ومراعاة الفصل والفصل، ومواقع حروف الربط، ومواطن الإيجاز الإطناب.

واعتبر النقاد أن القوة خصيصة هامة ينبغي أن تتوفر في الأسلوب، بالإضافة إلى الوضوحن والقوة - فيما يرون- صفة نفسية يراد بها إثارة العواطف والتغلغل في النفوس ولا تتأتى إلا بصحة الفهم وصدق المعتقد، وتتمثل القوة في الصورة الفنية، فهي تطلق طاقة الإيحاء والإشعاع وتنتشر الظلال النفسية، وتكون القوة كذلك في التراكيب عن طريق التقديم والتأخير الذي يخدم غرضا فنيا وقد خاض البلاغيون القدامى والمحدثون في هذا الأمر، وتحدثوا عن الحذف والذكر، والتنكير والتعريف، وأثر ذلك في قوة الأسلوب واستدلوا بنصوص من القرآن الكريم والشعر العربي القديم، وأشاروا إلى أن السباق قوة تحريك التركيب فتبعث من إشعاعاته ما يلائم، فالتركيب تختبيء في خصائصه وأحواله إشارات ودلالات مختلفة وأن السياق هو

الذي يستخرج من هذه الخصائص مقضياته، وكأن التركيب النفيس أشبه بقطعة من معدن نفيس يشعُّ ألوانًا متكاثرة كلما أدرتها إدارة جديدة، والسياق هو القوة التي تحرك هذه القطعة لتشيع من ألوانه ما يراد إشعاعه (1).

أما فيما يتعلق بالإيجاز فقد أوشك أن يجمع النقاد والبلاغيون على أن الأسلوب الموجز المقتضب من أكثر مظاهر القوة وضوحًا.

وتظل القوة مصطلحًا عائمًا ليس له صفة التحديد العلمي ما لم يتجسد بتحقيقه في النص من خلال خصائص أسلوبية واضحة، ولا يصلح معيارًا تتحقق به سلامة الأسلوب من حث الجودة أو الرداءة.

أما صفة الجمال التي يشترطها البعض كبعد ثالث من أبعاد الجودة في الأسلوب فإن تحديدها أمر غير ممكن، فهناك علم بأكمله يبحث في الجمال هو علم المال "الإستطيقا" وله أصول فلسفية تختلف من مدرسة لأخرى، ومن مرحلة لمرحلة، ومن فن لفن، ومن نوع أدبي لآخر، وليس المقصود بالجمال تلك الزينة اللفظية التي تتحدث عنها كتب البلاغة في باب البديع، أو التي يتناولها البلاغيون في كتبهم، فالجمال يكون بالكشف عن أسرر النفس والتحليق في سماء الخيال عبر وسائل وتقنيات تختلف باختلاف الأنواع الأدبية (2).

كيف يكون للكاتب أسلوبه الخاص؟؟

ليس هناك خطة جاهزة يمكن بواسطتها الوصول إلى تحقيق هذا المطلب، لأن خصوصية الأسلوب تعني التفردَّ والتميز، وهو ما لم يحظَ به إلا فئة من الكتاب الموهوبين الذين حَبَاهم الله -سبحانه وتعالى- بسطة في العلم، وسعة في الاطلاع، وقيل هذا وذاك موهبة فطرية وملكة إبداعية، ولكن هناك ما يمكن أن يتلمسه المرء من أجل الوصول إلى هذا المقصد. وأول الطريق تكمن فيما يلي:

أولًا: تربية ملكة الفهم والتذوق والاستيعاب والتمثل أثناء الاطلاع والقراءة، بحيث لا يقتصر القارئ على مجرد الحفظ والترداد.

---

(1) د/ محمد أبو موسى: دلالات التراكيب دراسة بلاغية، مكتبة وهبه، القاهرة، 1979م ص 253 وقد عالج الكاتب التراكيب والسياقات التي تتأتى بها قوة المعنى في كتابه خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، مكتبة وهبه، القاهرة 1980م.

(2) تناول أحمد الشايب هذه الصفات الثلاث بشيء من التفصيل وبشكل يوحي بالمعيارية الثابتة، وقد استفدت منه، وعلقت على طروحاته فيما سبق راجع: أحمد الشايب: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية الأصول الأساليب الأدبية الطبعة السابعة، مكتبة النهضة المصرية، مصر سنة 1976م من ص 185 إلى ص 203.

ثانيًا: يبدأ الكاتب مقلدًا لغيره-عادة- ثم ينفرد بأسلوبه الخاص، فعليه أن يختصر فترة التقليد وأن يبحث عن شخصيته الخاصة، ولا يتم ذلك إلا بالانفعال الصادق بالتجربة والتعبير عنها.

ثالثًا: في مرحلة تالية لابد للكاتب من الابتعاد عن اللوازم التعبيرية الشائعة على الألسن، أو الخاصة بكاتب أو أديب معين، بل لابد له من أن يطيل التأهُّل والمعاناة فيختار ما يلمح فيه الجدة والابتكار، ويأتي ذلك بطول التأمل وبالاختيار المتمرس، وبإطلاق العنان للخيال ومداومة النظر في كتب اللغويين والأدباء والقدماء والمحدثين.

رابعًا: على الكاتب ألا يتسرع في نشر محاولاته الأولى، بل لا يتعَّجل إذاعة ما يكتب في الناس، وإنما يلتمس المشورة لدى الأدباء والمختصين، وألا يأنف من النقد مهما كان قاسيًا ولا يزورُّ عنه، وتجارب كِبَارِ الْكتاب والأداء تفيد أنهما تعرضوا لانتقادات قاسية في بداياتهم الأولى، وَأَنَّ بَعْضَهُمْ مزق مئات الصفحات مما كتب قبل أن ينشر حرفًا على الناس (1).

خامسًا: ممارسة النقد الذاتي، وعدم الرضا عن النفس أو الاستسلام لبريق الشهرة، أو للثناء المجامل، فالإنسان أدرى بنفسه وبمستواه، والكاتب يستطيع من خلال المراجعة والتمحيص أن يكتشف مكامن التقليد والثغرات في أسلوبه ويعمل على التخلص منها.

(1) وخير شاهد على ذلك ما رواه الشاعر إبراهيم طوقان عن تجربته الخاصة إذ يقول: «كنت قد توقفت في قصيدة ملائكة الرحمة، وسمعت كثيرًا من كلمات الإعجاب بها فخيل إلى أن كل قصائدي في المستقبل ستكون مثلها مدعاة للإعجاب! وَأَخَذْت في نظم قصيدة غزلية وأنا مفعم بزهوي وخيلائي، وَأَخْذت أغوص على المعاني وأتفنن في الألفاظ!! وكان يشرف على نشأتي الأدبية اثنان لأسمع إعجابهما وأنتشي به، وَتَلَوْتُ الْقَصِيدَةَ عَلَيْهِما، وظفرت بالْإِعْجَابِ، وَتَرَكَانِي، وَعَادَا إِلَيَّ بعد قليل قال أحمد: أخي أنا لا أفهم القصيدة جيدًا حين تتلى علي، أريد أن اقرأها بنفسي، فناولته القصيدة ودنا رأس سعيد من رأس أحمد وشرعا في قراءة صامتة ثم كانت نظرات تبادلاها، أحسست منها بمؤامرة ... وإذا بالقصيدة تُمَزَّق، وإذا بها تنسف في الهواء، قال أحمد هذه قصيدة سخيفة المعنى، ركيكة المبنى، قال سعيد: ليس من الضروري، أن تنظم كل يوم قصيدة. ديوان طوقان، مكتبة المحتسب، عمان، 1984ص8.

وسائل الربط

الربط الجزئي

الربط بين أجزاء الكلام

مدخل:

الربط بين أجزاء الكلام من المباحث المهمة التي تضع أيدينا على أسرار الكتابة وطرق التجويد فيها، وقد اهتم النقاد والبلاغيون والنحويون بدراسة أدوات الربط ووسائله، فكان مبحث "الفصل والوصل" الذي يعني بمواضع استخدام "الواو" وحذفها بين الجمل، كذلك مباحث حروف العطف وأدوات الربط الأخرى من أهم المباحث في البلاغة العربية والنحو العربي ومبحث الفصل والوصل صعب المسلك، لطيف المغزى، كثير الفائدة غامض السر، لا يوفق للصواب فيه إلا من أوتي خطًّا من حسن الذوق وطبع على البلاغة، فإن سبك الكلام ودقة أسره وشدة تلاحم أجزائه تحتاج إلى صنع صانع، وحذق حاذق ماهر يميز بين أقسام الجمل (1).

وقد رأيت أن أتناول هذا الموضوع من زاويتين:

الأولى: الربط بين الكلمات والجمل والعبارات.

والربط بين الكلمات محوره أدوات العطف، أما الربط بين الجمل فقد يكون بأدوات العطف أو بواسطة العبارات وبحروف المعاني المختلفة. ومن المعروف أن كثر استخدام أدوات الربط يوهن العلاقة بين أجزاء الكلام ويخل بتماسكها. لذلك كان لا بد من التنبيه إلى ضرورة الاقتصاد في استخدام هذه الأدوات، وإلى أن خلو الكلام من الحروف الرابطة إنما ينم عن شدة التلاحم بين أجزائه وقوة نظمه.

---

(1) راجع: أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، دار القلم بيروت سنة 1984م ص148.

وقد أولى الباحثون من النقاد والمفكرين أهمية كبرى لمسألة النظم هذه، فهي تتناول علاقة الكلمات بعضها ببعض وموقعها في السياق، وكانت نظرية النظم التي صاغها أحد نقادنا وبلاغيينا القدامى الأفذاذ "عبد القاهر الجرجاني" في كتابه (دلائل الإعجاز) من أبرز منجزات الفكر النقدي العربي على مدى العصور.

ثانيًا: الربط الكلي: وهو يتجاوز الكلمات والجمل إلى تلاحم الفقرات وتماسكها في نسق كل شامل على مستوى النص، وتحقيق ذلك ليس بالأمر الهين ولا اليسير، والربط الكلي يعالج على مستويات متعددة، فهو مناط الوحدة الفنية في الأجناس الأدبية المختلفة وفقًا للقواعد والأصول لكل فن.

الربط بين الكلمات:

من الأمور التي شَغَلَتْ أذهان النقاد والأدباء منذ وقت مبكر قضية الربط بين الكلمة وما جاورها في السياق، فكان مما أشاروا إليه الكلمة المتمكنة، والكلمة القلقة النابية، وعابوا على الكلام وهن العلاقة بين مفرداته، ومن أوائل من عالج هذه القضية "الجاحظ" في (البيان والتبيين) حيث قال: "وكذلك حروف الكلام وأَجْزَاءُ البيت من الشعر تَرَاهَا مُتَّفِقَةً ملساء، ولينة المعاطف سهلة، وتراها مختلفة متباينة، ومتنافرة مستكرهة" (1). وقد عرض عبد القاهر الجرجاني أحد أئمة البلاغة لهذه المسألة عرضًا مفصلًا فاستحدث نظرية النظم التي أكد فيها أهمية مُلَاءمة معنى المفردة لجاراتها وفضل مؤانستها لأخواتها (2) على حد تعبيره.

ولكن إدراك ذلك ليس بالأمر السهل على غير الذين راضوا صياغة الكلام وتمرسوا بأساليبه، لذلك وقع في المحاذير بعض الشعراء من الفحول، وقد أشار بعض الباحثين إلى أن مرجع ذلك إلى ما يعتري النفس من فتور عند معالجة القول: أَمَّا إِذَا كَانَ الْكَاتِب مسيطرًا على خلجاته وخيالاته وهواجسه لا تتنافر ألفاظه، فوصف الكلام بالتماسك والإحكام، والملائمة والسلاسة والتحدر دلالة على أن الكاتب محتشد مسيطر فلا تتواثب فى خاطره أخلاط المعاني (3)، وقد اشترط البلاغيون والنقاد أن تكون المفردات متناسبة ملائمة، سواء عطفت على بعضها البعض أم لم تعطف، فلا يصح أن يقول فلان جسيم وبليغ، إذ لا ملائمة بين الجسامة ضخامة الجسم وبين البلاغة سواء

(1) الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ج1 ص 89.
(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص32.
(3) راجع: د/ محمد أبو موسى، دلالات التراكيب، مكتبة وهبة، سنة 1979م ص 291، وما بعدها، وقد استفدت من هذا الكتاب فائدة جلية في باب الربط بين أجزاء الكلام لذا لزم التنويه.

عطف بين الصفتين أم لم يعطف، غير أن ما ورد في بعض أنساق الكلام البليغ مما يوهم التنافر أو التشتت بين الألفاظ إنما هو لغرض يضفي على الأسلوب ظلالًا لا يدرك أسرارها إلا من علا كعبه في فن القول. من أمثلة ذلك قول الله سبحانه وتعالى: {وَاتَّقُوا اللَّهَ الَّذِي تَتَسَاءَلُونَ بِهِ وَالأَرْحَامَ} [النساء:1] العطف هنا للدلالة على مكانة الأرحام عند الله سبحانه وتعالى. من هنا جاء عطفها على الضمير العائد على اسم الجلالة.

{يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لا تُقَدِّمُوا بَيْنَ يَدَيِ اللَّهِ وَرَسُولِهِ} [الحجرات:1] فليس النهي هنا عن أن يتقدموا بين يدي الرسول فحسب وإنما جاء العطف على اسم الجلالة للإيحاء بجسامة الموقف، الأمر الذي يوحي بأن من يتقدم بين يدي الرسول -صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ- إنما هو تقدم بين يدي الله، من هنا كان العطف بالواو ذا إيحاءات تتجاوز مجرد اشتراك المتعاطفين في الحكم الإعرابي، إذ تتبادل الكلمات والظلال ويقوم حوار بين دلالاتها ومضامينها.

ومن الأمور التي أثيرت عند معالجة قضية الربط بين الكلمات النهي عن دخول الواو بين الصفة والموصوف لاستحالة عطف الشيء على نفسه، والصفة يمكن أن تحل محل الموصوف، لذا لا يجوز أن نقول شاهدت سعيدًا.

والمجتهد، باعتبار أن المجتهد صفة لسعيد، غير أن بعض البلاغيين أشاروا إلى إمكانية وقوع الواو بين الصفة والموصوف لإفادة تمكن الصفة من الموصوف، وبالذات عندما تكون الصفة جملة، كما في قول الله سبحانه وتعالى: {سَيَقُولُونَ ثَلاثَةٌ رَابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ وَيَقُولُونَ خَمْسَةٌ سَادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ رَجْماً بِالْغَيْبِ وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ} [الكهف:22] فالواو دخلت على {ثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ} لتفيد لصوقها بالموصوف ويطلق البلاغيون على هذه الواو "واو الثمانية"، وقد جاءت بعد تردد وحيرة وشك اعترى الصفات السابقة لها، فحين جاءت الواو أكدت الثبات والرسوخ واليقين.

وحينما يعطف بين الصفة والموصوف يقصد إلى إبراز معنى "التغاير" والتعدد، إظهارًا لشأن الموصوف وإشارة إلى احتوائه على ما هو ثري ومتعدد، من ذلك قول الله سبحانه وتعالى: {وَإِذْ آتَيْنَا مُوسَى الْكِتَابَ وَالْفُرْقَانَ} [الأنبياء:48] فالفرقان صفة للكتاب وكذلك الضياء، وذكر للمتقين، ولكن الله -سبحانه وتعالى- أراد أن يشير إلى ثراء هذا الكتاب وعظمته بما اتصف به من صفات كل واحدة منها، قائمة بذاتها، مغايرة لما قبلها أو بعدها، وقد ركز البلاغيون وخصوصًا "الزمخشري" و"عبد القاهر" على معنى

التغاير، وقد بدا سر إعجاز النظم في حذف الواو بين الصفات المترادفات، وذكرها بين المتغايرات في قول الله سبحانه وتعالى: {عَسَى رَبُّهُ إِنْ طَلَّقَكُنَّ أَنْ يُبْدِلَهُ أَزْوَاجاً خَيْراً مِنْكُنَّ مُسْلِمَاتٍ مُؤْمِنَاتٍ قَانِتَاتٍ تَائِبَاتٍ عَابِدَاتٍ سَائِحَاتٍ ثَيِّبَاتٍ وَأَبْكَاراً} [التحريم:5] فالعطف بين الثيبات والأبكار لتغاير هاتين الصفتين، والصفات المتضادة لا بد من الفصل بينهما كما يرى "العلوي" في "الطراز" -وهو أحد البلاغيين المشهورين- غير أن هذا مردود عليه لقول الله سبحانه وتعالى: {تَنزِيلُ الْكِتَابِ مِنْ اللَّهِ الْعَزِيزِ الْعَلِيمِ، غَافِرِ الذَّنْبِ وَقَابِلِ التَّوْبِ شَدِيدِ الْعِقَابِ} [غافر:2] فقد جاءت الواو بين صفتين مترادفتين، بينما حذفت بين {قَابِلِ التَّوْبِ شَدِيدِ الْعِقَابِ} وفي هذا سر معجز من أسرار التعبير القرآني، لا يخضع لقاعدة معينة.

الربط بين الجمل بالكلمات أو العبارات:

يكون هذا النوع من الربط على شكل كلمات وعبارات تصل بين الجملة وما يليها أو ما يسبقها من جمل، ويساعد على فهم المعاني والوعي بتسلسل الأفكار وإدراك الروابط بينها. ويتمثل في عدة أنواع من العبارات على النحو التالي:

أولًا-عبارات التعدد: "أولًا، ثانيًا، في المقام الأول، أخيرًا، السبب الأول، العامل الأول" وهذه العبارات تتعلق بترتيب الأفكار وتنظيمها وتسلسلها وبإحكام الصلة بين المقدمات والنتائج.

ثانيًا-عبارات الاستنتاج: "ولهذا، ولذلك، ونتيجة لذلك وهكذا نستنتج أما يلي، والاسنتناج الحاصل هو، والنتيجة هي" ويجب عدم المغالاة في استخدام هذ العبارات، وتكرارها بكثرة وغالبًا ما تستخدم في الكتابة الإجرائية والموضوعية.

ثالثًا- عبارات الاستطراد: "فضلًا عما سبق، بالإضافة إلى هذا، يضاف إلى ذلك، كما أن ... إلخ" غالبًا ما تأتي هذه العبارات لإضافة معنى جديد أو تدوين ما تجود به الذاكرة بعد أن استنفد ما بحوزته من معلومات، وهي تقترب من معنى الاستدراك.

خامسًا- عبارات الاستدراك: قد تقتصر على حرف واحد يحمل معنى الاستدراك مثل "لكن" أو على تعبير مركب مثل: "وبالرغم من ذلك، وعلى أي حال، ومهما يكن من أمر"، والاستدراك يكون - في الغالب - دفعًا لمظنَّة توهم أشياء غير مقصودة أو تأكيد حقيقة يخشى أن تكون منسية.

سادسًا- السببية: وتأتي للتعليل وبيان الأسباب، وتكون هذه العبارت - في بعض

الأحيان- مشتقة من المادة اللغوية لكلمة سبب مثل: وسبب هذا، ويعود السبب إلى، ويعزى الأمر إلى، والسبب هو.

سابعًا- العبارات الجوابية: حيث يطرح الكاتب سؤالًا لتوضيح قضية ما، فيكون الربط بين هذا السؤال والجملة التي تليه بعبارة تشير إل الجوانب كقولنا: والجواب على ذلك ... من هنا تسمى هذه الرابطة بالرابطة الجوابية.

ثامنًا- عبارات التمثيل: وهي العبارات التي يقصد بها الاستدلال على صحة مسألة من المسائل أو توضيحها، فتكون الجملة مثالًا لما ورد في جملة سابقة على نحو قولنا: ومثال ذلك، وعلى سبيل المثال ... إلخ.

تاسعًا- عبارات الاستفهام: حيث تبدو العلاقة هنا عكس العلاقة الجوابية فالجملة موضوع الربط تكون سؤالًا عن الجمل السابقة فتكون عبارة الربط على النحو التالي: والسؤال هو، ولكنا نسأل فنقول ... إلخ.

الربط بين الجمل بالحروف

الفصل والوصل

الجمل من حيث الموقع الإعرابي نوعان: الأول له محل من الإعراب ولذلك تجري عليه أحكام اللفظة المفردة من حيث العطف فإن جاءت نعتًا أو توكيدًا، أو بدلًا كان الاتصال بينها وبين متبوعها داخليًّا دون أداة عطف، فالتوكيد هو عين المؤكد، وكذلك الصفة هي عين الموصوف فلا داعي للعطف بينهما، فالواو- كما أسلفنا- لا تقع إلا بين المتغايرين وحينما نقول - مثلًا- أَحَبَّ قَيْسٌ لَيْلَى حُبًّا شَدِيًا، لم يجد مع النصح ولا التأنيب تكون الجملة الثانية توكيدًا للأولى، لذا لا وجود لرابط بينهما كالواو على غرار قولنا: جاء محمد نفسه. أما النوع الثاني فهو ما لا محل له من الإعراب، وجمله تخضع في ربطها لأصول وقواعد قررها البلاغيون وعلى رأسهم عبد القاهر الجرجاني.

وقد شبه المعاني بالأشخاص، فالواو في المعاني كالوسيط في الرجال فإذا قوت الصلة بين الرجلين لم يحتاجا إلى من يربط بينهما، وإذا اختلفا وتنافرا تنافرًا يبعد الثقة بحيث يصبح الجمع بينهما مستحيلًا أصبح وجود الوسيط بلا طائل، فالوسيط لا يكون إلا في الحالات غير الميؤوس منها حيث يمكن أن يكون وجود الوسيط مجديًا، وهذا-كما يقول أحد الباحثين المحدثين: "واضح في أحوال الناس، وهو كذلك في كلامهم، لأن الكلام في حقيقته تشكيل للسلوك والأمزجة، والعادات والطبائع، وإذا

ذهبت تبحث في المشابهات بين تقاليد اللسان، وتقاليد السلوك وجدت متشابهات كثيرة (1)".

الفصل:

وقد أشار النحويون الأقدمون إلى ذلك، فإذا قويت العلاقة بين الجملتين اتصلتا من ذات نفسيهما، وتداخلتا وصارتا كالشيء الواحد، وهذا يحتاج إلى مزيد من التأمل، لهذا لا داعي لوجود الواو إذا كانت الجملتان متصلتين تمام الاتصال وهو ما يعرف في المصطلح البلاغي بكمال الاتصال، ويكون ذلك في المواضع التالية:

أولا- إذا كانت الجملة الأولى مؤكَّدةً مِنْ قِبَلِ الجملة الثانية، وإدراك ذلك لا يتأتى إلا بعد طول تأمل لمن صفا ذهنه وسما ذوقه، ومن أمثلة ذلك قول الله سبحانه وتعالى: {ذَلِكَ الْكِتَابُ لا رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِلْمُتَّقِينَ} [البقرة:2] فالجملتان التاليتان مؤكدتان للأولى ولهذا لم يكن ثمة داع للواو.

{وَإِذَا تُتْلَى عَلَيْهِ آيَاتُنَا وَلَّى مُسْتَكْبِراً كَأَنْ لَمْ يَسْمَعْهَا كَأَنَّ فِي أُذُنَيْهِ وَقْراً} [لقمان:7] .

{فَمَهِّلْ الْكَافِرِينَ أَمْهِلْهُمْ رُوَيْداً} [الطارق:17] وهذا توكيد لفظي.

{مَا هَذَا بَشَراً إِنْ هَذَا إِلاَّ مَلَكٌ كَرِيمٌ} [يوسف:31] .

{مَا تَعْبُدُونَ مِنْ دُونِهِ إِلاَّ أَسْمَاءً سَمَّيْتُمُوهَا أَنْتُمْ وَآبَاؤُكُمْ مَا أَنزَلَ اللَّهُ بِهَا مِنْ سُلْطَانٍ إِنْ الْحُكْمُ إِلاَّ لِلَّهِ أَمَرَ أَلَّا تَعْبُدُوا إِلَّا إِيَّاهُ ذَلِكَ الدِّينُ الْقَيِّمُ} [يوسف:40] .

ومن أبرز الأمثلة على ذلك آية الكرسي فجملها تجري على هذا النحو من التوكيد ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

يهوى الثناء مبرّز ومقصر حب الثناء طبيعة الإنسان

فقد جاء الشطر الثاني من البيت بمثابة تعليق يحتوي على حقيقة عامة تؤكد المعنى السابق ومن أمثلة ذلك:

١- إذا هبط الحجَّاج أرضًا مريضة تتبع أقصى دائها فشفاها
شفاها من الداء العضال الذي بها غلام إذا هزَّ القناة سقاها
سقاها فرواها بشرب سجاله دماء رجال حيث مال حشاها
٢- إنما الدنيا فناء ليس للدنيا ثبوت

(1) د/ محمد أبو موسى: دلالات التراكيب مرجع سابق ص312.

٣- قد ينفع الأدب الأحداث في مهل وليس ينفع بعد الكبرة الأدبُ
إن الغصون إذا قومتها اعتدلت ولن تلين إذا قوّمتها الخشبُ

فجملة "شفاها من الداء" تأكيد لسابقتها وكذلك جملة "سقاها فرواها" وجملة "ليس للدنيا ثبوت" في المثال الثاني مؤكدة للجملة السابقة عليها وفي المثال الثالث فإن الجملة في الشطر الثاني من كل بيت مؤكدة للجملة في الشطر الأول.

ومن الواضح أن كل ما عرف بالتذييل في علم المعاني أو التشبيه الضمني في علم البيان يمكن أن يدخل في هذا الباب.

ثانيًا- إذا كانت الجملة الثانية بيانًا للأولى أوتفسيرًا لها كما في قول الله تعالى: {فَوَسْوَسَ إِلَيْهِ الشَّيْطَانُ قَالَ يَا آدَمُ} [طه:120] فجملة "قال يا آدم" بيان للجملة الأولى وتفسير للمقصود بالوسوسة.

{وَنَادَى أَصْحَابُ الأَعْرَافِ رِجَالًا يَعْرِفُونَهُمْ بِسِيمَاهُمْ قَالُوا مَا أَغْنَى عَنْكُمْ جَمْعُكُمْ وَمَا كُنتُمْ تَسْتَكْبِرُونَ} [الأعراف:8] فجملة "قالوا ... " توضح للنداء {وَإِذْ نَجَّيْنَاكُمْ مِنْ آلِ فِرْعَوْنَ يَسُومُونَكُمْ سُوءَ الْعَذَابِ يُذَبِّحُونَ أَبْنَاءَكُمْ وَيَسْتَحْيُونَ نِسَاءَكُمْ} [البقرة:49] فما جاء بعد "يسومونكم" توضيح لجملة {يَسُومُونَكُمْ سُوءَ الْعَذَابِ} .

ومما جاء في الشعر:

كفى زاجرًا للمرء أيام دهره تروح له بالواعظات وتغتدي
الناس للناس من بدو وحاضرةٍ بعض لبعض وإن لم يشعروا خدمُ
ذهب الذين يعاش في أكنافهمُ وبقيت في خلف كجلد الأجرب
يتأكلون مغالة وخيانة ويعاب قائلهم وإن لم يشجبِ

قال زياد بن أبيه: "إني رأيت خلالًا ثلاثًا، نبذت إليكم فيهن النصيحة، رأيت إعظام ذوي الشرف، وإجلال ذوي العلم، وتوقير ذوي الأحلام، ويتدرج في هذا الباب ما عرف في علم المعاني في باب الإطناب بالتفصيل بعد الإجمال والتوضيح بعد الإبهام.

ثالثًا- إذا كانت الجملة الثانية بدلًا من الجملة الأولى كما في قول الله تعالى: {أَمَدَّكُمْ بِمَا تَعْلَمُونَ، أَمَدَّكُمْ بِأَنْعَامٍ وَبَنِينَ} [الشعراء:133] {يَا قَوْمِ اتَّبِعُوا الْمُرْسَلِينَ، اتَّبِعُوا مَنْ لا يَسْأَلُكُمْ أَجْراً وَهُمْ مُهْتَدُونَ} [يس:20] {بَلْ قَالُوا مِثْلَ مَا قَالَ الأَوَّلُونَ، قَالُوا أَئِذَا مِتْنَا} الآيتان [المؤمنون:81،82] .

ومن الشعر:

أقـــول لــه ارحـــل لا تـقـيـمـن عـنـدنـا وإلا فـكـن في الـسـر والجـهـر مـسْـلِـمِـا

فائدة: وقد نجد من يصل بين مثل هذه الجمل لغرض في نفس المتكلم ذلك ما جاء شعرًا مثل:

أبـــنـــي إن أهــــلـــك فـــإنـــي قـــد بـنـيـت لـكـم بـنـيـة (١)
وجـعـلـتـكـم أبـنـــاء ســادا ـــتٍ زنـــادكـــم ورِيَّـــــة (٢)

فجملة "وجعلتكم أبناء سادات" هي في حقيقة الأمر بيان للبني التي بناها، ولو حذفت الواو لجاء الكلام متصلًا، ولكن الشاعر أراد أن يميز هذ المعنى فأدخل الواو لتفيد المغايرة.

نـصـحـت لـعـارضٍ وأصـحـاب عـارض ورهـــط بـني الـســواد والـقـوم شـدي
فـقـلـت لـهـم ظـنـوا بـألـفـي مـدِجّـجٍ سـرتـهـم في الـفـارس الـمـسـرد (٣)

فجلمة "فقلت لهم" ... لبيان للنصيحة ولكنه أراد أن يبرز مضمون النصيحة وبميزه فجاء بالواو.

وجاء في القرن الكريم شواهد عظيمة الدلالة كقول الله تعالى: {وَإِذْ أَخَذْنَا مِنْ النَّبِيِّينَ مِيثَاقَهُمْ وَمِنْكَ وَمِنْ نُوحٍ وَإِبْرَاهِيمَ وَمُوسَى وَعِيسَى ابْنِ مَرْيَمَ وَأَخَذْنَا مِنْهُمْ مِيثَاقاً غَلِيظاً} [الأحزاب:7] فجملة وأخذنا مهم ميثاقًا غليظًا توكيد للجملة الأولى، ولكن الله سبحانه وتعالى ربطهما بالواو لكي يبرز شأن الميثاق ويفهمه كما لو كان مغايرًا لما سبقه، وكذلك قول الله سبحانه وتعالى: {وَلَمَّا جَاءَ أَمْرُنَا نَجَّيْنَا هُوداً وَالَّذِينَ آمَنُوا مَعَهُ بِرَحْمَةٍ مِنَّا وَنَجَّيْنَاهُمْ مِنْ عَذَابٍ غَلِيظٍ}.

ولا تذكر الواو بين الجملتين حينما يكون بينهما تغاير تام وهو ما اصطلح على تمسته كمال الانقطاع، وذلك في الأحوال التالية:

أ- إذا اختلفت الجملتان خبرًا وإنشاءً، لفظًا ومعنى، نحو ما جاء في قول الله تعالى: {وَأَقْسِطُوا إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُقْسِطِينَ} [الحجرات:9] فالجملة الأولى إنشائية والثانية خبرية، وفي قول الشاعر:

لا تـــســأل الـــمـــرء عـــن خـلائـقـه فـــي وجـــهـــه شـــاهـــد مـــن الـخـبـر

(1) بنية: بناء.
(2) وريَّة: من ورت النار إذا اشتعلت.
(3) المسرد: الذي لبس الدرع وحمل السلاح.

وفي قول الشاعر أيضًا:

لا تحسب المجد تمرًا أنت آكله　　لن تبلغ المجد حتى تلعق الصبرا

ب- إذا لم تكن بينهما مناسبة في المعنى، ولا ارتباط بين المسند إليه يهما، وبين المسند كقول الشاعر:

وإنما المرء بأصغريه　　كل امرئ رهن لما لديه

ومن الشواهد على كمال الانقطاع {بَدِيعُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ} [البقرة:117] {أَنَّى يَكُونُ لَهُ وَلَدٌ} [الأنعام:101] .

فائدة: وأما ما جاء من هذا الباب معطوفًا فالغالب فيه أن الواو للاستئناف لا للعطف كقول الله تعالى: {اتَّقُوا اللَّهَ وَيُعَلِّمُكُمْ اللَّهُ} و"حسبي الله ونعم الوكيل" {وَلا تَأْكُلُوا مِمَّا لَمْ يُذْكَرْ اسْمُ اللَّهِ عَلَيْهِ وَإِنَّهُ لَفِسْقٌ} [الأنعام:121] {كُلَّمَا أَرَادُوا أَنْ يَخْرُجُوا مِنْهَا مِنْ غَمٍّ أُعِيدُوا فِيهَا وَذُوقُوا عَذَابَ الْحَرِيقِ} [الحج:22] {وَإِذْ جَعَلْنَا الْبَيْتَ مَثَابَةً لِلنَّاسِ وَأَمْناً وَاتَّخِذُوا مِنْ مَقَامِ إِبْرَاهِيمَ مُصَلًّى} [البقرة:125] {وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ، وَهَلْ أَتَاكَ نَبَأُ الْخَصْمِ إِذْ تَسَوَّرُوا الْمِحْرَابَ} الآيتان [21،20] .

يجب الفصل بين الجملتين "أي عدم ذكر الواو" حينما لا يكون الاتصال بين الجملتين تامًا، وهو ما يسمى بشبه كمال الاتصال وذلك حينما تبي الجملة الثانية عن معنى تثير الجملة الأولى:

قال لي كيف أنت، قلت عليل　　سهر دائم وحزن طويل

فكأن المخاطب حين سمع قول الشاعر أنه عليل سأل: وما سبب علتك؟

فكان الجواب:

سهر دائم وحزن طويل.

وفي قوله تعالى: {وَمَا أُبَرِّئُ نَفْسِي إِنَّ النَّفْسَ لأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ} [يوسف:53] .

وفي قول الشاعر:

يرى البخيلُ سبيل المال واحدة　　إن الكريم يرى في ماله سُبُلا

وقول الشاعر:

زعم العواذل أنني في غمرة　　صدقوا ولكن غمرتي لا تنجلي

فكأنَّ المتلقي يسأل بعد الجمل الأولى: فما رأيك؟

وفي قول الشاعر:

وقـــال إنـــي فـي الــهــوى كـاذب   انــتــقــم الـــلـــه مــــن الـــكـــاذبِ

وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى ما تثير هذه الأساليب في النفس

إن الجملة الأولى تبعث الخواطر والهواتف فتأتي الثانية لتجيب عنها، وكأن بذرة الجملة الثانية مضمرة في الأولى، وهكذا يتوالد الكلام وتتناسل الجمل.

وقد استشرف البلاغيون العلل والأسباب التي تثيرها الأسئلة في الجملة الأولى فوجدوا أن التساؤل قد يكون عن العلة المطلقة، أي السبب العام كقول المعري:

وقـد غـرضـت مـن الـدنـيـا فـهـل زمـني   مـعـطٍ حـيـاتـي لِـغـرٍ بـعـد مـا غـرضـا

جـربـتِ دهـري وأهـلـيـه فـمـا تـركِـتِ   لـيَ الـحـوادثُ في ود امـرئ غـرضٍـا

وهذه الشكوى تثير في النفس هواجس وأسئلة لمعرفة السبب فيأتي الجواب في الجملة الثانية.

وقد يكون السؤال الذي تثيره الجملة الثانية من علة معينة" سبب خاص" إذ يكون بينها غموض شفيف كما رأينا في الآية الكريمة "وما أبرئ نفسي" فكأن هناك اتهامًا غامضًا للنفس، وهنا يأ تي السؤال عن هذا الاتهام الذي يرجع لسبب خاص: إن النفس لأمارة بالسوء. وقد يكون السؤال الضمني عن وجه من وجوه الدلالة حيث يثير شوق النفس، إلى المزيد كقول الشاعر:

اعـتـاد قـلـبـك مـن لـيـلـى عـوائـده   وهـاج اهـواءك الـمـكـنـونـة الـطـلـل

ربـع فـؤاد أذاع الـمـعـصـرات بـه   وكـل حـيـران سـار مـاؤه خِـضِـلِ

فحينما تحدث الشاعر عن الطلل الذي اعتاد قلبه وأهاج كوامن نفسه استثير المتلقي وكأنه يطلب مزيدًا من المعلومات عن هذا الطلل في غير سؤال محدد..

فائدة: ويسمى شبه كمال الاتصال "الاستئناف البياني" ولكنه ليس ابتداء كلام منقطع عن سابقه، وإنما متولد منه وناشيء عنه إذ تتحرك النفس نحو مواقف جديدة تثيره الجملة الأولى، فالمعاني يستدعى بعضها بعضًا حيث تتناسل الأغراض وقد يطول بها الكلام، فالمعاني في الكلام الحي الحافل تتوالد وتطول وتشتجر، وتلتف،

حتى تلتبس وتختلط إلا على بصير بطرائقها، كثير المراجعة (1).

ويمتنع دخول الواو إذا سبقت جملة بجملتين يصح عطفها على إحداهما ولا يصح عطفها على الأخرى لفساد المعنى فيترك العطف دفعًا لهذا الوهم

ففي البيت الأول شكوى من الحياة وخصوصًا لمن أوتي حظًا من الحكمة والتعقل، الشاعر يتمنى أن يكون ما تبقى من حياته من نصيب غافل غير مشتاقٍ إلى الدنيا ويسمى هذا "شبه كمال الانقطاع" كقول الشاعر:

تظن سلمى أنني أبغي بها بدلًا أراها في الضلال تهيم

فبين الجملتين مناسبة واضحة، ولكن عطف جمل "أراها" علي وتظن سلمى قد يوهم بأن العطف جاء على جملة "أبغي بها بدلًا" وذلك يؤدي إلى فساد المعنى لذا ترك العطف.

الوصل:

وقد ذكر الأقدمون المواقع التي يكون فيها الوصل "أي ذكر الواو" بين الجمل على سبيل العطف بينها فقالوا بوجوب المناسبة بين الجملتين المتعاطفتين، وقد عمدوا إلى شرح المناسبة وتحليلها، واستفادوا بعلوم عصرهم في تحليل قوى النفس، وبحث التداعيات العقلية والخالية والوهمية ومعطيات البيئة العامة ومردودات ذات الاهتمامات الفردية على النفس (2).

ومما يجدر الوقوف عنده - في هذ المجال - هو التركيز على أن المناسبة يجب أن تتوفر في ركني الجملة "دلائل الإعجاز" حين اشترط أن يكون المسند في الجملة الثانية، وأن الخبر في الثانية ينغى أن يشاكل الخبر في الأولى كأن يجري جر التشبيه أو النظر أو النقيض للخبر عن الأولى، وضرب مثالًا بعدم جواز العطف بين زيد طويل القامة، وعمر شاعر، لعدم المناسبة بين طول القامة والشعر، وأشار إلى أن الواجب أن يقال: زيد كاتب وعمر شاعر، وأومأ إلى أن المعاني كالأشخاص (3).

ويستحسن أن تكون الجملتان المتعاطفتان متشاكلتين في الإسمية والفعلية، ومن أمثلة ذلك النماذج الرائعة التي أوردها القرآن الكريم في قول الله تعالى:

---

(1) د. محمد أبو موسى، دلالات التراكيب، مرجع سابق ص 338.
(2) راجع دلالات التراكيب مرجع سابق، ص 349.
(3) دلائل الإعجاز، ص 147، 148.

{يُولِجُ اللَّيْلَ فِي النَّهَارِ وَيُولِجُ النَّهَارَ فِي اللَّيْلِ} [الحديد:6] "فعليتان".

{إِنَّ الأَبْرَارَ لَفِي نَعِيمٍ، وَإِنَّ الْفُجَّارَ لَفِي جَحِيمٍ} [الانفطار:13،14] "اسميتان".

وقد تنتفي هذه المشاكلة فلا تكون الجملتان المتعاطفتان كذلك لغرض تقضيه الدلالة كقول الله سبحانه وتعالى: {يُخَادِعُونَ اللَّهَ وَهُوَ خَادِعُهُمْ} [النساء:142] .

فهنا جاءت الجملة الأولى فعلية للدلالة على معنى الحدوث والتغير، وجاءت الجملة الثانية اسمية للدلالة على معنى الثبوت والدوام.

ومن الأمثلة الرائعة على التلاؤم والتناسب بين الجمل المتعاطفة:

قول علي بن أبي طالب "رضي الله عنه" كفى بالعلم شرفًا أو يدعيه من لا يحنسه، ويفرح به إذا نسب إليه وكفى بالجهل خمولًا أنه يتبرأ منه من هو فيه، ويغضب منه إذا نسب إليه.

وقد ركز البلاغيون على ما أسموه بالجامع بين طرفي الكلام المتعاطف، وبذلوا جهدًا كبيرًا لإدراك ما غمض منه مستعينين بألوان شتى من المعارف، ومن أمثلة ذلك ما أشار إليه الزمخشري حين عكف على توضيح المناسبة الخافية بين طرفي الجملتين في قول الله تعالى: {وَالنَّجْمُ وَالشَّجَرُ يَسْجُدَانِ، وَالسَّمَاءَ رَفَعَهَا وَوَضَعَ الْمِيزَانَ} [الرحمن:6] فأشار إلى أن الشمس والقمر سماويان، النجم والشجر أرضيان، بين القبيلين تناسب من حيث التقابل وأن السماء والأرض لا تزالان تذكران قرينتين، وأن جرى الشمس والقمر بحسبان من جنس الانقياد لأمر الله، فهو مناسب لسجود النجم والشجر فالرابطة المعنية هنا قوية.

والواو تبرز حين تتقارب الجملتان، وتسقط حين تتباعد.

وإذا كان هناك كمال انقطاع بين الجملتين، وأوهم الفصل بينهما معنى المقصود ذكرت الواو كالإجابة على سؤال من يسأل: هل أنت مريض؟

وقولنا "لا وعافاك الله" فلو حذفت الواو هنا لأوهم ذلك الدعاء على السائل.

وخلاصة القول:

-1 يجب الفصل عدم ذكر الواو في ثلاثة مواضع: حينما يكون بين الجملتين اتحاد تام كأن تكون الجملة الثانية توكيدًا للأولى أو بيانًا لها أو بدلًا لها وحينما يكون بين

الجمل انفصال تام بأن تختلفا خبرًا وإنشاء أو بألا تكون بينهما مناسبة ما هوما يسمى بكمال الانقطاع وحينما تكون الجملة الثانية جوابًا عن سؤال يفهم من الأولى وهو ما يسمى بشبه كمال الاتصال.

وقد يقتضي المقام مخالفة هذه القواعد.

-2 يجب الوصل بالواو إذا قصد إشراك الجملتين في الحكم الإعرابي، وإذا اتفقت الجملتان خبرًا أو إنشاء، وكانت بينهما مناسبة تامة، وإذا اختلفت الجملتان خبرًا وإنشاء وأوهم الفصل خلاف المقصود.

وقد يُفْصلُ في موقع الوصل لعلة ما يقتضيها المقام.

الربط بواسطة الحروف بشكل عام

تتعدد أنواع الحروف في اللغة العربية، وتتغاير وظائفها وفقًا لموقعها من الكلام، ولسوف نلجأ إلى دراسة حروف الربط وفقًا لمعانيها، لأن ذلك هو المدخل الملائم لهذا البحث المهم من مباحث الكتابة والتحرير:

أولًا: حروف التفسير:

وهي "أنْ" و"أيْ"، أمّا "أنْ" فشرطها أن تأتي بعد جملة متضمنة معنى القول، فهي تربط بين ما قبلها وما بعدها ربطًا تفسيريًّا توضيحيًّا، تكشف عما أُجْمِلَ في الجملة السابقة نحو قولنا: ناديته أن احذر النار.

أما "أي"، فهي أشمل وأعمُّ لأنها تأتي تفسيرًا للجملة وتفسيرًا للمفرد نحو قولنا: زارني القائد "أي سعيد"، ما بعدها يأتي مطابقًا لما قبلها في حركته، وقد ذهب البعض إلى أنها من حروف العطف، ومن أمثلة تفسيرها للجملة قولنا: "قام محمد بواجبه" أي "أتم كتابة ما طلب منه".

ثانيًا: حروف التفصيل:

أمَّا: حرف فيه معنى الشرط والتوكيد دائمًا والتفصيل غالبًا الشرط نوع من أنواع الربط بين الجمل، فهو يربط بين جملتين ربطًا معنويًّا قد يستلزم أداة ربط أخرى كالفاء وفقًا للشروط النحوية الخاصة بذلك. وبالنسبة "لأما" فلابد من وجود الفاء في جوابها كقول الله سبحانه وتعالى: {فَأَمَّا الَّذِينَ آمَنُوا فَيَعْلَمُونَ أَنَّهُ الْحَقُّ مِنْ رَبِّهِمْ وَأَمَّا الَّذِينَ كَفَرُوا فَيَقُولُونَ مَاذَا أَرَادَ اللَّهُ بِهَذَا مَثَلاً} الآية [البقرة:26]

ويتضح معنى التفصيل في الآيات القرآنية الكريمة:

{أَمَّا السَّفِينَةُ فَكَانَتْ لِمَسَاكِينَ يَعْمَلُونَ فِي الْبَحْرِ} ... وأما الغلام....وأما الجدار ... [الكهف 78،79،80] .

وقد يستغنى عن تكرارها كقول الله تعالى: {فَأَمَّا الَّذِينَ آمَنُوا بِاللَّهِ وَاعْتَصَمُوا بِهِ فَسَيُدْخِلُهُمْ فِي رَحْمَةٍ مِنْهُ وَفَضْلٍ} [النساء:175] أو يذكر كلام الله بعدها كقول الله تعالى: {فَأَمَّا الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ زَيْغٌ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ ابْتِغَاءَ الْفِتْنَةِ} أي وأما غيرهم فيؤمنون به ويكلون معناه إلى ربهم.

ويجب دخول الفاء على جواب أما، ولا تحذف هذه الفاء إلا إذا دخلت على قول حذف اكتفاء بمقول القول عندئذ يجب حذفها: {فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُمْ} [آل عمران:106] فالمحذوف عبارة فيقال لهم: أكفرتهم ولا تحذف في غير ذلك إلا لضرورة شعرية، وتأتي أو للتقسيم أو التفصيل كقول الله سبحانه وتعالى: {قَالُوا كُونُوا هُوداً أَوْ نَصَارَى تَهْتَدُوا} [البقرة:35] أي إما هودًا أو نصارى.

ثالثًا: حروف الاستئناف:

والمقصود بالاستئناف متابعة الكلام من منطلق جديد لا يربط في الحكم الإعرابي بين ما قبل الحرف وما بعده، ومن حروف الاستئناف الواو كقول الله سبحانه وتعالى: {لِنُبَيِّنَ لَكُمْ وَنُقِرُّ فِي الْأَرْحَامِ مَا نَشَاءُ} [الحج:5] .

كقول الشاعر:

على الحكم المأتي يومًا إذا قضى ... قضيته أن لايجورَ ويقصدُ

فالواو هنا ليست عاطفة، لأنه لو عطف لجعل جملة يقصد شريكًا في النفي الأمر الذي يؤدي إلى التناقض.

وتأتي الفاء للاستئناف على قلة، كما في قول الله سبحانه وتعالى: {كُنْ فَيَكُونُ} بالرفع ما ذكر السيوطي في كتابه الاتقان في علوم القرآن ص "167".

رابعًا: حروف العطف:

الواو: وهي أكثر حروف الربط أهمية ولذلك اعتبرت مدار الحديث عن الفصل والوصل كما أسلفنا.

والواو هي أصل حروف العطف ومعناها "إشراك الثاني فيما دخل فيه الأول" وليس فيها دليل على أيهما كان أولًا، وتأتي بمعنى الفاء أي تفيد الترتيب وذلك في الخبر كقولنا أنت تأتي وتسلم على، وفي الاستفهام إذا استفهمت عن أمرين جميعًا نحو هل يأتي أخي وأراه قد تحدثنا عنها في بحث الفصل والوصل.

والفاء: تفيد الترتيب المعنوي كأن نقول دخل محمد فعلي والترتيب الذكري هو عطف مفصل على مجمل كقول الله تعالى: {فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ} [البقرة:36] .

وكقول الله تعالى: {فَقَدْ سَأَلُوا مُوسَى أَكْبَرَ مِنْ ذَلِكَ فَقَالُوا أَرِنَا اللَّهَ جَهْرَةً} [النساء:153] .

وتفيد التعقيب وهو في كل شيء بحسبه فقد يكون التعقيب بعد فترة حيث يتراخى الزمن كقولنا: تزوج محمد فوُلِدَ له، أو يكون مباشرة دون فاصل زمني يذكر مثل دخل محمد فسعيد.

وتفيد السببية وذلك في الجملة أو الصفة.

أما الجملة فمثل قول الله سبحانه وتعالى: {فَوَكَزَهُ مُوسَى فَقَضَى عَلَيْهِ} [القصص:15] .

وفي الصفة: {فَمَالِئُونَ مِنْهَا الْبُطُونَ، ثُمَّ إِنَّ لَهُمْ عَلَيْهَا لَشَوْباً مِنْ حَمِيمٍ} [الواقعة:53،54] .

وحتى نتبين دقة استعمال حروف العطف، وهي أهم أدوات الربط يمكننا أن نتسعرض بعض مواقعها في القرآن الكريم مجلى البلاغة وذروتها:

قال تعالى حكاية عن إبراهيم - عليه السلام- يخاطب قومه قال: {أَفَرَأَيْتُمْ مَا كُنْتُمْ تَعْبُدُونَ، أَنْتُمْ وَآبَاؤُكُمْ الأَقْدَمُونَ، فَإِنَّهُمْ عَدُوٌّ لِي إِلاَّ رَبَّ الْعَالَمِينَ، الَّذِي خَلَقَنِي فَهُوَ يَهْدِينِ، وَالَّذِي هُوَ يُطْعِمُنِي وَيَسْقِينِ، وَإِذَا مَرِضْتُ فَهُوَ يَشْفِينِ، وَالَّذِي يُمِيتُنِي ثُمَّ يُحْيِينِ} [الشعراء:81-75] .

فيما يتعلق بالواو نجدها في الآيات الكريمة السابقة جاءت عاطفة للسقى علي الطعام لتنفيذ مطلق الجمع، حيث يمكن تقديم الطعام على الشراب أو الشراب على الطعام دون أن يؤثر ذلك في المعنى، أو في دائرته الدلالية، ولكن الفاء جاءت عاطفة

للشفاء على المرض لأن الشفاء يعقب المرض مباشرة فأفادت هنا الترتيب والتعقيب وإشارة إلى فضل الله سبحانه وتعالى على المريض.

أما ثم فقد استخدمت لعطف الإحياء على الإماتة لأن البعث تالٍ للموت مع مرور وقت بينهما من هنا كانت "ثم" دالة على الترتيب والتراخي، ولو عطفت جميعها بالواو لما كان في ذلك ضير، ولكن هذا النظم الدقيق أليق ببلاغة القرآن الكريم كما يقول ضياء الدين بن الأثير في "المثل السائر".

ومنه قول الله سبحانه وتعالى:

{وَلَقَدْ خَلَقْنَا الإنسَانَ مِنْ سُلالَةٍ مِنْ طِينٍ، ثُمَّ جَعَلْنَاهُ نُطْفَةً فِي قَرَارٍ مَكِينٍ، ثُمَّ خَلَقْنَا النُّطْفَةَ عَلَقَةً فَخَلَقْنَا الْعَلَقَةَ مُضْغَةً فَخَلَقْنَا الْمُضْغَةَ عِظَاماً فَكَسَوْنَا الْعِظَامَ لَحْماً ثُمَّ أَنشَأْنَاهُ خَلْقاً آخَرَ فَتَبَارَكَ اللَّهُ أَحْسَنُ الْخَالِقِينَ} [المؤمنون:14] .

ويتضح في هذه الآية الكريمة الترتيب الدقيق لمراحل خلق الإنسان من خلال النظم المعجز بواسطة الفاء وثم، فجاء استخدام كل حرف منهما دالًا على المعنى المقصود بدقة، فالتراخي بين خلق الإنسان من الطين وتكوينه على شكل نطفة اقتضى استخدام "ثم" كذلك فإن تحويل العلقة إلى مضغة، فعظام إلى آخر ما جاء في الآية متعلقًا بتكوين الجنين اقتضى استخدام الفاء التي تفيد التعقيب، والدليل على هذه الأحكام واقتضاء بعضه لبعض في حتمية مقدرة من رب العالمين توقع "معاذ بن جبل" لما جاء من تذييل في آخر الآيات حين قال: {فَتَبَارَكَ اللَّهُ أَحْسَنُ الْخَالِقِينَ} حيث ضحك رسول الله صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ بعد أن سمع هذه العبارة من معاذ، ولما سأله معاذ: مم ضحكت يا رسول الله؟ قال عليه الصلاة والسلام: بها ختمت.

من ذلك أيضًا قول الله سبحانه وتعالى في قصة مريم وعيسى - عليهما السلام {فَحَمَلَتْهُ فَانتَبَذَتْ بِهِ مَكَاناً قَصِيّاً، فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنتُ نَسْياً مَنْسِيّاً} [مريم:23-22] .

فقد استدل المفسروهن بموقع الفاء بين الحمل والانتباذ والمخاض على أن حملها بعيسى علي السلام ووضعها إياه كانا متقاربين.

ومن الأمثلة قول الله تعالى:

{قُتِلَ الإِنْسَانُ مَا أَكْفَرَهُ، مِنْ أَيِّ شَيْءٍ خَلَقَهُ، مِنْ نُطْفَةٍ خَلَقَهُ فَقَدَّرَهُ، ثُمَّ السَّبِيلَ

يَسَّرَهُ} [عبس:20] .

وهناك بعض المواقع التي يلتبس فيها مكان الفاء والواو، لأن ما اصطلح على تسميته بفعل المطاوعة لا يعطف عليه إلا بالفاء، دون الواو تقول: كسرته فانكسر، حيث يكون الفعل الأول متعديًا والثاني لازمًا- يحدث كاستجابة للفعل الأول، ومن أمثلة ذلك في القرآن الكريم قول الله سبحانه وتعالى من سورة الكهف: {وَلا تُطِعْ مَنْ أَغْفَلْنَا قَلْبَهُ عَنْ ذِكْرِنَا وَاتَّبَعَ هَوَاهُ} [الكهف:28] .

فقول الله سبحانه وتعالى: {أغفلنا قلبه} في الآية الكريمة أتى بمعنى "صادفناه غافلًا" ولو كان من غفل لكن معطوفًا عليه بالفاء، لذاجاءت الواو لتميز بشكل حاسم بين المعنيين.

ومن المواقف اللافتة في استخدام الواو والفاء في القرآن الكريم ما جاء في سورة البقرة [آية35] : {وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلا مِنْهَا رَغَداً حَيْثُ شِئْتُمَا} .

وقوله سبحانه وتعالى في سورة الأعراف [آية:8] {وَيَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ فَكُلا مِنْ حَيْثُ شِئْتُمَا} .

فالمقصود بالسكنى في الآية الكريمة الأولى مطلق الإقامة، ولهذا كان الجمع بين الإقامة والأكل غير مرتبط بترتيب معين، أما في الآية الكريمة الثانية فإن السكنى تدل على معنى اتخاذ مكان السكن، الأكل بعد السكن والاستقرار اقتضى استخدام الفاء للترتيب والتعقيب والإقامة ذات زمن ممتد أما اتخاذ المسكن فلا يستلزم وقتًا طويلًا.

ومن أمثلة ذلك أيضًا قول الله تعالى في قصة بني إسرائيل:

{وَإِذْ قُلْنَا ادْخُلُوا هَذِهِ الْقَرْيَةَ فَكُلُوا مِنْهَا حَيْثُ شِئْتُمْ رَغَداً وَادْخُلُوا الْبَابَ سُجَّداً وَقُولُوا حِطَّةٌ نَغْفِرْ لَكُمْ خَطَايَاكُمْ وَسَنَزِيدُ الْمُحْسِنِينَ} [البقرة:85] .

وقد تأتي في الجملة والصفة لمجرد الترتيب {فَرَاغَ إِلَى أَهْلِهِ فَجَاءَ بِعِجْلٍ سَمِينٍ، فَقَرَّبَهُ إِلَيْهِمْ} [الذاريات:7،6] ونحو قول الله تعالى: {فَالزَّاجِرَاتِ زَجْراً، فَالتَّالِيَاتِ ذِكْراً} [الصافات:32،22] .

ثم: تفيد التشريك في الحكم، والترتيب، والتراخي مثل قول الله سبحانه وتعالى: {ثُمَّ السَّبِيلَ يَسَّرَهُ، ثُمَّ أَمَاتَهُ فَأَقْبَرَهُ، ثُمَّ إِذَا شَاءَ أَنْشَرَهُ} [عبس:22،21،20] .

وقد توضع موضع الفاء كقول الشاعر:

كهز الرديني تحت العجاج جرى في الأنابيب ثم اضطرب

فهناك تفيد التعقيب والترتيب كالفاء(1) .

وقصة الكسائي مع أبي يوسف الرشيد من الأمثلة الواضحة على دلالة كل حرف من حروف العطف السالفة الذكر، فقد سأل الرشيد أبا يوسف في رجل قال لامرأته أنت طالق طالق قال: واحدة، قال: فإن قال لها: أنت طالق وطالق، قال واحدة، قال: فإن قال له أنت طالق ثم طالق، قال واحدة، قال: فإن قال لها: أنت طالق وطالق وطالق، قال واحدة، قال الكسائي: يا أمير المؤمنين أخطأ يعقوب في اثنتين، وأصاب في اثنيتن، أما قوله: أنت طالق طالق طالق فواحدة، لأن الثنتين الباقيتين توكيد، وأما قوله أن طالق أو طالق أو طالق، فهذا شك؛ فوقعت الأولى التي تتيقن، وأم قوله أنت طالق ثم طالق ثم طالق، فثلاث لأنه نسَّق، وكذلك قوله أنت طالق وطالق وطالق (2).

وقد رأيت أن أكتفي بهذه الحروف؛ لأهميتها إذ لا داعي للحديث عن الحروف الباقية.

الربط الكلي بين أجزاء النص

"الوحدة الفنية"

إن جوهر العمل الأدبي يتمثل في تماسك أجزائه وترابطها بحيث يكون قائمًا على وحدة عضوية فنية، وهذه الوحدة هي مناط الإبداع والجودة، ولهذا لا يمكن الاعتداد بالنص المفكك غير المترابط، ووسائل تحقيق الوحدة تختلف باختلاف النوع الأدبي، وسواء كان العمل إبداعيًا أو إجرائيًا وظيفيًا فإن الترابط شرط أساسي فيه.

والوحدة الفنية تقوم على التنامي والتطور، ولا تبني على التراكم والتكاثر وهي ذات صلة بروح النص الداخلية، وتتجاوز الشكل الخارجي، فالعمل الذي نحس بأن فيه معنى داخليًا متناميًا ندرك للوهلة الأولى مكامن الوحدة والتماسك بين أجزائه.

---

(1) راجع فيما يتعلق باستخدام حروف العطف في القرآن الكريم كتاب: الدكتور عبد الفتاح لاشين: من أسرار التعبير في القرآن حروف القرآن عكاظ للنشر والتوزيع، سنة 1403هـ، 1983 من ص 68 إلى ص 93.

(2) نزهة الألباب للأنباري، ص 67.

كيف تتحقق الوحدة الفنية:

أولًا: إذا كان العمل إبداعيًّا فإن التجربة النفسية والوجدانية تحدد مسار التطور والتنامي في النص إن كان الكاتب موهوبًا متمثلًا لتجربته، فكاتب القصة مثلًا لابد أن يدرك العلاقة الوطيدة بين الحدث والشخصية والموقف فيصوغ الحبكة من هذه الخيوط الثلاثة المجدولة بإحكام، والحبكة هي المحور الذي يستقطب العناصر المختلفة للنص، فإذا كان الكاتب متمثلًا للتجربة صادقًا في التعبير عنها مؤهلًا لكتابة القصة عارفًا بأصولها جاءت قصته متماسكة قادرة على الإفضاء بانطباع كلي موحد، وكذلك الحال بالنسبة للمقالة التي تتنامى فيها الفكرة منذ المقدمة وحتى الخاتمة في تسلسل منطقي محكم.

أما القصيدة الشعرية فالانفعال العقلي والنفسي والوجداني يتنامى بالقصيدة حتى يصل إلى الذروة، ومن المعروف أن الجانب الوجداني لا يخضع لمسار محدد بل يذعن للحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر، أما في الكتابة الإجرائية الوظيفية فإن التسلسل هو جوهر الواحدة والانتقال من فكرة إلى أخرى انتقالًا طبيعيًّا يفضي إليها.

ولم يكن أسلافنا من النقاد القدامى بغافلين عن الوحدة الفنية وضرورتها فلقد شبه الحاتمي القصيدة العربية بالإنسان في اتصال أجزائه ببعض ,كذلك العتابي حيث يقول "فإذا قدمت مؤخرًا ثم أخرت مقدمًا، أفسدت الصورة وغيرت المعنى كما لو حول رأس إلى موضوع يد أو يد إلى موضع رجل.

ثانيًا: يضاف إلى تمثل التجربة واستيعابها السيطرة على أصول الفن والإلمام بقواعد ومداومة المراجعة للنص، والبعد عن التداعيات اللغوية التي لا داعي لها، فكلما كانت اللغة مركزة وموجزة كلما كان النص متماسكًا.

ما الذي ينبغي أن يراعى أثناء الكتابة؟

عملية الكتابة لها أسس وشروط يجب مراعاتها حتى يظهر النص الكتوب وحدة متكاملة تفضي إلى هدف، وهذه الأسس والشرط تعتبر من أبجديات الكتابة ومبادئها الأولية وهي على النحو التالي:

أولًا: تقسيم الموضوع إلى فقرات تعبيرية متسلسلة بحيث تحتوي كل فقرة على فكرة مستقلة تشمل أحد عناصر الموضوع، ويبدأ الكاتب الفقرة عادة بترك مسافة أول السطر تتراوح بين "2-1" سم على أن تكون بداية الفقرة التي تليها على نفس المسافة

حتى يتوفر عنصر التناسق والتنظيم، وتتكون كل فقرة من عدة جمل مترابطة.

ثانيًا: يجب مراعاة قواعد الرسم الكتابي "الإملاء" لأنها قوام العملية الكتابية لا تستقيم إلا بها.

ثالثًا: مراعاة علامات الترقيم جزء من الإلتزام بقواعد الإملاء، لهذا لابد من الإلمام بها، على النحو الموضح في صفحات قادمة.

رابعًا: تنظيم الفقرات، وتسلسل جملها يؤدي إلى سهولة الفهم ويكن القارئ من الاستيعاب السريع، كما أن ذلك يريح العين والذهن.

خامسًا: عند الاستشهاد بآيات من القرن الكريم لابد من مراجعة نص الآية في المصحف الشريف مراجعة دقيقة متأنية قبل إثباتها مع الإشارة إلى موقعها من السورة ورقم الآية، وكذلك فيما يتعلق بالأحاديث الشريفة فينبغي تخريجها تخريجًا علميًّا.

سادسًا: عند الاقتباس من أي مرجع أو مصدر يوضع الكلام المنقول بين علامتي تنصيص وفقًا لقواعد الترقيم، ويشار إلى المصدر والمرجع بالهامش حسب الأصول العلمية المتبعة التي سنشير إليها فيما بعد إن شاء الله.

سابعًا: يستحسن أن يكون هناك مسافات كافية بين السطور، وأن يبتعد الكاتب عن كل ما من شأنه تشويه الكتابة، بالشطب والطمس والانحراف عن السطر رداءة الخط وتشابك الكلمات بعضها بعض، إذ لابد من وجود مسافة صغيرة كافية بين الكلمات أيضًا، كما أن الكتابة على وجه واحد من الورقة أفضل؛ لنه يتيح للقارئ فرصة كتابة ملاحظات على الوجه الثاني، كما يمكن للكاتب نفسه من استدراك بعض ما فاته والإشارة إليه.

ثامنًا: من الأفضل أن يكون في الورقة هامش لكي تدون فيه بعض المعلومات الخاصة بالمراجع، أو المصادر ولأغراض تنظيمية وجمالية.

ضوابط الرسم الكتابي

القواعد الأساسية للإملاء

نبذة تاريخية

اختلفت الأقوال حول أول من وضع الكتابة العربية فقيل: إنه آدم عليه السلام، وقيل إنه إسماعيل عليه السلام، ورُوِيَ عن الرسول صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قوله:" أول من خطَّ بالقلم إدريس" وقيل إنهم جماعة من الملوك أسماؤهم:" أبجد هوز حطي كلمن صعفص"؛ فسميت الحروف الهجائية بأسمائهم.

وقيل أن أول العرب الذين كتبوا بالعربية حرب بن أمية عبد شمس تعلم من أهل الحيرة الذين تعلموا من أهل الأنبار.

وتكاد المراجع العربية تجمع على أن الفضل في وضع الحروف يعود إلى مرامر بن مرة، وأسلم بن حدرة من الأنبار في بلدة "بقة".

ويذكر ابن خلدون أن الخط العربي كان ضعيفًا في البداية لبعد العرب عن الصنائع، وأشار إلى أن رسم المصحف لم يكن مستحكم الإجادة في الزمن الأول، ولكن العرب عمدوا إلى تجويد كتابتهم فيما بعد.

وهناك ثلاثة يعزى إليهم الفضل في نقط الحروف هم: أبو الأسود الدؤلي، ونصر بن عاصم، ويحيى بن يعمر، إذ كانت الكتابة بالحروف المعجمة غير المنقوطة في مبدأ الأمر.

ونقط المصحف على يد أبي الأسود الدؤلي كان بمثابة وضع حركات الإعراب على أواخر الكلمات أي "عمل إعرابي"، أمَّا نصر بن عاصم فقد كان نقْطُهُ نقْطَ إعجامٍ للتمييز بين الباءِ والتاءِ مثلًا أو بين الفاء والقاف، وحينما جاء الخليل بن أحمد وضع الحركات التي نعرفها الآن.

الهمزة

تُعرَّفُ الهمزة بأنها الحرف المخصوص الذي يقبل الحركة بخلاف الألف، والهمز النبر أيضا (1). ويُعرِّفُ العلماء المحدثون الهمزة بأنها صوت مهموس شديد مرقق ينطلق بإغلاق الأوتار الصوتية إغلاقًا تامًّا يمنع مرور الهواء فينحبس خلفها، ثم تفتح الأوتار فجأة فينطلق الهواء متفجرا.

الهمزة والألف: درج عديد من القراء على اعتبار الهمزة التي تكتب على شكل الألف في أول الكلمة ألفا، والمعروف أن الهمزة تنطق وفقًا لحركتها فليس لها شكل ثابت وخصوصا تلك التي تأتي في أول الكلمة، والذين سموها ألفا راعوا في ذلك السكون الذي هو مد الصوت، ولكن الصحيح أن تُسمَّى همزة، لأنها متحركة وليست ساكنة.

همزة الوصل وهمزة القطع

همزة الوصل:

لماذا سميت همزة الوصل بهذا الاسم؟

قيل إن المفروض أن تُسمَّى همزة إيصال لأنها لا تصل ولكن توصل الناطق إلى النطق بالسكون بعدها، ولكنها سميت بالوصل تخفيفا.

وهناك من يُعَرِّفُ همزة الوصل بأنها الثابتة ابتداء الساقطة وصلا، أي أنها تلفظ إذا ابتدئ، النطق بها، وتسقط إذا جاءت في سياق متصل بما قبلها وما بعدها، وكان الخليل بن أحمد يسميها "سلم اللسان" والأصل في الهمزة أن تكون في الأفعال لتصرفها وكثرة اعتلالها والأسماء تقاس عليها.

ترسم الهمزة في أول الكلمة ألفا وهناك من يرسم فوقها "صادًا" للتمييز بينها وبين همزة القطع "ء".

(1) رُوِيَ عن رسول الله صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قوله لمن ناداه يا نبئ الله: لا تنبر باسمي ... إلخ. وقوله صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ «إنا معشر قريش لا ننبر».

همزة الوصل في الأفعال:

أولا: أمر الثلاثي:

اذهب، اجمع، انقع، ارهب.......إلخ.

ثانيا: ماضي الخماسي:

انصرف، انقطع، ارتبك..........إلخ.

أمر الخماسي:

انصرفْ، انقطعْ، ارتبكْ........إلخ

ثالثا-ماضي السداسي:

استهتر، استثمر، استبشر.

أمر السداسي:

استهتر، استثمر، استبشر.

يقاس على ذلك دائما.

همزة الوصل في الأسماء:

أولا-قياسا: أي وفق قاعدة مضطردة.

أ-مصدر الخماسي: انصراف، انقطاع، ارتباك.

ب-مصدر السداسي: استثمار، استهتار، استبشار.

ثانيا-سماعا: أي دون قاعدة بل استنادا إلى ما ورد في كلام العرب ويكون ذلك في عشرة أسماء: اسم، است، ابن، ابنه، ابنم، امرأة، امرؤ، اثنان، اثنتان،

وقيل في تعليل ذلك أن همزة الوصل زيدت في أوائل هذه الكلمات لأنها ساكنة؛ والابتداء بالساكن أمر متعذر في النطق فأضيفت الهمزة لتسهل عملية النطق، وقيل - أيضا - أن همزة الوصل أتت في هذه الأسماء عوضا عن حروف العلة التي سقطت من أواخرها.

وتنطق همزة الوصل مضمومة في أمر الثلاثي إذا كانت عينها مضمومة أصلا في

المضارع، مثل: اقفل، اكتب، وتُكْسَرُ إذا كانت مكسورة مثل: ارم، امض......إلخ.

همزة القطع:

ويعرفونها بقولهم: هي الثابتة ابتداء ووصلا وموضعها في غير المواقع التي أشرنا إليها في همزة الوصل، وتكون في أول الاسم المفرد والمثنى والجمع، وفي أول مصدر الثلاثي مثل أتى: إتيانا، والرباعي كقولنا أكبر: إكبارا وفي أفعالها الماضية كما تقدم، وتأتي في أول المضارع المبدوء، بهمزة أعوز، وأروح وأعدو.

متى تقطع همزة الوصل؟

قد تقطع همزة الوصل لضرورة ما كالضرورة الشعرية على النحو الذي ورد في قول قيس بن الخطيم:

إذا جاوز الاثنين سر فإنه نبث (١) وتكثير الوشاة قمين (٢)

والأمثلة على ذلك كثيرة. كذلك فإن لفظ الجلالة إذا نودي قطعت همزته نحو يا ألله كذلك فإن الابتداء بهمزة الوصل يعتبر عند البعض مبررا للقطع كقول العباس بن مرداس:

لا نسب اليوم ولا خلة إتسع الخرق على الراقع

فقد اعتبر البعض همزة "اتسع" همزة قطع حيث بدأ الشطر الثاني بها فإذا وقفوا ابتدؤا.

كتابة الهمزة:

-1 في أول الكلمة: ترسم الهمزة في أول الكلمة على ألف، إذا كانت الهمزة مفتوحة أو مضمومة مثل: أقام، أقيم، وترسم تحت الألف إن كانت مكسورة نحو إقامة.

-2 في وسط الكلمة: ترسم الهمزة في وسط الكلمة حسب حركتها أو حركة ما قبلها، ويكون ذلك وفقا للحركة الأقوى على النحو التالي: الكسرة فالضمة فالفتحة ثم السكون، ولذلك فإن الهمزة المتوسطة تُكْتَبُ وفقًا لأربع صور:

أ- الهمزة على الألف:

إذا كانت مفتوحة وما قبلها مفتوح: سأل، تأمل، إذا كانت مفتوحة وما قبلها

(1) النبث ما يستخرج من البئر من التراب، والمقصود بالنبث هنا السر المفضوح.
(2) قمين: جدير أي أن السر إذا جاوز الاثنين أصبح أمر افتضاحه مؤكدا.

ساكن: تسأل، فجأة، إذا كانت ساكنة، وما قبلها مفتوح: رأي رأسي.

ب- الهمزة على الياء "نبرة":

إذا كانت مكسورة أو ما قبلها مكسور: فئة، رئة، بئر، إذا كانت قبلها ياء ساكنة: هيئة.

ج- الهمزة على الواو:

ترسم الهمزة على واو إذا كانت مضمومة أو ما قبلها مضموم نحو: يؤم، تفاؤل، تشاؤب، أرؤس، سؤال مؤامرة.

د- الهمزة المفردة:

إذا كانت مفتوحة، وقبلها سكون: السموءل.

إذا كانت مفتوحة وما قبلها ألف مد أو واو مد نحو مروءة.

إذا كانت مضمومة وقبلها حرف منفصل: روءف.

-3 الهمزة المتطرفة:

ترسم الهمزة المتطرفة في آخر الكلمة حسب الحركة التي قبلها فقط، فإذا كان ما قبلها فتحة كُتِبَتْ على ألف نحو: لجأ, ملأ.

وإذا كان ما قبلها كسرة كُتِبَتْ على ياء مثل: ناشيء، مقريء وإذا كان ما قبلها ضمة رسمت على واو: لؤلؤ، تباطؤ، وإذا كان ما قبلها سكون أو أي حرف مد تُكْتَبُ مفردة: مثل إملاء، وباء، هدوء، بطيء، بريء، جريء.

والهمزة المفردة المتطرفة يعقبها ألف رسمًا إذا كانت منونة، في حالة النصب وتُكْتَبُ على نبرة إذا كان ما قبلها قابلا للوصل: شيئًا، وإذا سبقت الهمزة المنونة بألف قبلها تهمل الألف كتابة مثل: شتاء، هواء.

حالات خاصة للهمزة المتوسطة والمتطرفة

أولا: الهمزة المتوسطة المفتوحة "إذا كانت الهمزة مسبوقة بحرف علة أو متبوعة بحرف علة".

أ- إذا كانت الهمزة المتوسطة مفتوحة ومسبوقة بألف ساكنة، تُكْتَبُ الهمزة

مفردة، مثل قراءة، وكذلك إذا كانت مسبوقة بواو ساكنة مثل ضوءه، وإذا كانت مسبوقة بياء ساكنة تُكْتَبُ على نبرة مثل "فيْئه"، "هيئة".

ب- إذا كانت مفتوحة ومسبوقة بحرف مفتوح ومتبوعة بألف المد أو التثنية تدمج الهمزة مع الألف وتُكتبان على شكل ألف عليها مدة مثل "مآكل" و"ملجآن"، وإذا كانت مفتوحة ومسبوقة بصحيح ساكن ومتبوعة بألف مد

غير متطرفة تدمج الهمزة مع هذه الألف وتُكتبان على شكل ألف عليها مدة، مثل "ظمآن".

ج- إذا كانت الهمزة المتوسطة مفتوحة ومسبوقة بصحيح ساكن ومتبوعة بألف الاثنين تُكْتَبُ الهمزة منفردة إذا كان الحرف الذي قبل الهمزة لا يوصل بما بعده مثل "بدءان"، أو على "نبرة"، إذا كان الحرف الذي قبلها يقبل الوصل بما بعده، مثل "يبطئان".

ثانيا- تشذ الهمزة المتوسطة المضمومة عن قاعدة الحركة الأقوى عندما تكون مسبوقة بياء ساكنة، أو واو ساكنة، مثل "فيْئُه" و"ضوْءُه" على التوالي.

ثالثا- حالات خاصة لهمزة المتطرفة:

* إذا تطرفت الهمزة بعد حرف صحيح ساكن وجاء بعدها تنوين نصب تُكْتَبُ الهمزة على نبرة مثل "دفئًا".

* إذا تطرفت الهمزة بعد ياء ساكنة وجاء بعدها تنوين نصب تُكْتَبُ على نبرة مثل جريئًا، وإذا تطرفت بعد صحيح أو ياء ساكنة وجاء بعدها تنوين نصب تُكْتَبُ على نبرة مثل "كفئًا" و"مجيئا" على التوالي (1).

أما الهمزة في القرآن الكريم فلا تتغير صورتها وفقًا لهذه القواعد؛ "الهجاء موقوف في كل القرآن" كما ذكر الفراء في "معاني القرآن"، فكتابة المصحف بالرسم العثماني سنة متبعة اقتداء بعثمان وعلي وسائر الصحابة "رضوان الله عليهم" جميعًا وعملا بالإجماع، ويقول الإمام أحمد بن حنبل "تحرم مخالفة عثمان في ياء أو ألف أو واو وغيرها" ورُوِيَ عن عمثان رضي الله عنه قوله "لا تغيروها" وذلك بعد أن عرضت عليه المصاحف.

(1) راجع: د. محمد علي الخولي تعلم الإملاء بنفسك، دار العلوم، الرياض 1982م ص 92 فما بعدها.

وهناك من يقترح علاج مشكلة تعدد صور الهمزة بكتابتها على صورة واحدة على "ألف" لأن مشكلة الهمزة ناجمة عن تعدد صور الهمزة، الأمر الذي أدى إلى اختلاف موقف العرب القدامى حولها، فالتخفيف والتحقيق والإبدال والحذف والتسهيل، كل ذلك أدى إلى تباين أشكال كتابتها، وقد كان الحجازيون لا يهمزون، وأهل نجد يحققون الهمز "أي يظهرونه" وقد جاء الهمز في القرآن الكريم، وقد أدى اضطراب موقف السلف من كتابتها إلى تعريف الهمزة بأنها حرف لا صورة له في الخط كما فعل ابن درستويه، وقد ذهب المبرد إلى أن الهمزة ليست من جملة الحروف، واستدل على ذلك بأنها لا صورة لها في الخط(1).

والحقيقة أن العبث بقواعد كتابة الهمزة سيفتح الباب أمام تغيير الكثير من المسلمات الإملائية والنحوية، ويترك المجال مفتوحا أمام المغرضين لتقويض دعائم اللغة باسم التجديد والتسهيل، لأن التغيير لن يقتصر على شكل الكتابة فحسب بل سيمتد إلى صلب اللغة ويجعلها عرضة للاجتهاد لذا فإن ترويض النفس على إجادة قواعدها والحذق فيها أولى وأليق.

أولا: الزيادة

أـ زيادة الألف:

* في أول الكلمة: تزاد في أول الكلمات المبدوءة بهمزة الوصل كما ذكرنا آنفًا.

* تزاد في وسط الكلمة: في كلمة "مئة" تمييزا لها عن "فئة" وهذه الزيادة تكون في المثنى وإذا كانت مركبة أيضًا "مائتان" و"ثلاثمائة"، ولا تلفظ. أما مع الجمع فلا تزاد نقول "مئات" و"مئون".

*تزاد في آخر الكلمة بعد واو الضمير المتطرفة، نحو: لن يضربوا وتُسَمَّى هذه الألف ألف الفصل أو الألف الفارقة.

*تزاد ألف في آخر الاسم المنصوب، وتكون بدلا من تنوينه، فيقال: رأيت زيدًا بدلا من رأيت زيد وتُسَمَّى ألف العوض.

*وقد تزاد الألف للتذكر حيث يقول القائل: إن مضر ثم يقف على "مضر" ويقول إن مضرا. مع أن مضر ممنوعة من الصرف ولا تنون أو تلحق بها الألف وتُسَمَّى هذه

(1) راجع الدكتور/ شوقي النجار: الهمزة: مشكلاتها وعلاجها، منشورات دار الرفاعي للنشر والطباعة والتوزيع، المملكة العربية السعودية سنة 1948 ص 75.45.

الألف ألف التعايي.

* وتزاد الألف للفصل بين النونين: نون النسوة ونون التوكيد وذلك حتى لا تجتمع ثلاث نونات مثل افعلنانَّ، اذهبنانَّ.

* وتزاد الألف لمد الصوت بالمنادى المستغاث به: يا محمدا، يا عجبا.

ب- زيادة الهاء:

وتُسَمَّى الهاء المزادة هاء السكت أو هاء الاستراحة، أو هاء الوقف.

* وتزاد بعد كل متحرك الآخر حركة غير إعرابية لأجل الوقف عليها مثل قه: فالأصل فيها قِ والكسرة حركة غير إعرابية.

هذا في اللفيف المفروق أي الفعل الذي يبدأ بحرف علة وينتهي بحرف علة أيضا يفرق بينهما حرف صحيح فالأصل وقى، يقي.

* وتزاد في "ما" الاستفهامية بعد حذف ألفها: كما ورد في حديث أبي ذؤيب قدمت المدينة ولأهلها ضجيج بالبكاء كضجيج الحجيج أهلوا بالإحرام فقلت: مَهْ؟ فقيل: هلك رسول الله "صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ" "الحديث في شرح الشافية 296/2".

وذلك سواء كانت ما مجرورة بالإضافة مثل: بسب مه أتيت؟ أو بإحدى حروف الجر: لمه انصرفت؟

* وتزاد في الاسم المنتهي بحرف علة {وَمَا أَدْرَاكَ مَا هِيَهْ} [القارعة:10] .

* وتزاد في الاسم المنتهي بياء المتكلم {مَا أَغْنَى عَنِّي مَالِيَهْ} [الحاقة:30-29] .

* وتزاد في الاستغاثة والندبه: يا رباه، واولداه، واحر قلباه.

وقد تدخل على ثم وهلم إن ثمه، هلمه، إنه، وكذلك في مسمى حروف الهجاء مثل جه.

وقال ابن عقيل ويجوز الوقف بهاء السكت على كل متحرك بحركة بناء لازمة لا تشبه حركة إعراب كقولك في كيف: كيفه (1).

ج- زيادة الواو:

(1) شرح ابن عقيل، تحقيق محي الدين عبد الحميد 4/180 وراجع الدكتور/ عبد اللطيف محمد الخطيب، أصول الإملاء دار التراث الكويت 1986 ص 118،119.

أولا: زيادة الواو في الوسط في أولو، أولي، أولات.

{شَهِدَ اللَّهُ أَنَّهُ لا إِلَهَ إِلاَّ هُوَ وَالْمَلائِكَةُ وَأُوْلُوا الْعِلْمِ قَائِماً بِالْقِسْطِ لا إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ} [آل عمران:18] .

{إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ وَاخْتِلافِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ لآيَاتٍ لأُولِي الأَلْبَابِ} [آل عمران:190] وقد زيدت الواو في "أولي" بمعنى أصحاب للتفريق بينها وبين إلى الجارة، وحُملت حالة الرفع عليها.

* أما أولات بمعنى صاحبات في الأمثلة عليها:

{وَأُوْلاتُ الأَحْمَالِ أَجَلُهُنَّ أَنْ يَضَعْنَ حَمْلَهُنَّ} [الطلاق:4] .

* أولئك، أولي بالقصر اسم إشارة.

{أُوْلَئِكَ عَلَى هُدًى مِنْ رَبِّهِمْ} [البقرة:5] .

* وقد زاد البعض الواو في أخي المصغرة عن أخي للتمييز بينها وبين أخي في المكبّر "همع الهوامع" 328/6

* وقد تزاد الواو في الألفاظ الدخيلة على العربية مثل "أوقيانوس أوكسجين".

ثانيا: زيادة الواو في آخر الكلمة كما في كلمة عمرو تمييزا لها عن عمر، وتحذف في النصب لزوال الداعي، فعمر لا تنون لأنها ممنوعة من الصرف فنقول: رأيت عمرا "عمرو" واشترط لهذه الزيادة أن يكون علما، غير مضاف، غير مصغر، غير مقترن بأل، غير منسوب، ليس قافية بيت، وليس منصوبا منونا.

تزاد الواو بعد ميم الجمع، ويقال لها واو الصلة مثل ضربتمو ذهبتمو، وقد تزاد بعد الهاء: منهو.

وهناك واو تسمى واو التذكر حينما يُنسى الفاعل تلحق واو في آخر الفعل، وذلك لوصل الكلام كقولنا يقومو في مقام زيد إذا نسي زيد.

وتزاد واو تسمى واو الإطلاق في القافية من أجل استقامة الوزن كقول الشاعر:

أقفر من أهله مِلْحوبو فالقُطبيات فالذُنوبو

الحذف

حذف الهمزة:

في أول الكلمة في المواضع التالية:

إذا دخلت عليها همزة الاستفهام، وكانت همزتها همزة وصل أو همزة المتكلم مثل {اصْطَفَى الْبَنَاتِ عَلَى الْبَنِينَ} [الصافات:153] .

وإذا دخلت اللام على الاسم المعرف بأل:

{إِنَّهُ لَلْحَقُّ مِنْ رَبِّكَ} [سورة البقرة:496] .

{لَلدَّارُ الآخِرَةُ خَيْرٌ} [الأنعام:32] .

يالله للمسلمين.

تحذف من "اسم" في "بسم الله الرحمن الرحيم" ولا تحذف الألف في غير البسملة.

تحذف من كلمة ابن بعد "يا" الندائية، "يابن آدم" وإذا وقعت بين علمين على ألا تكون صفة أو خبرا لمبتدأ، وأن تكون مفردة وألا تكون في أول السطر وألا يُفصل بينها وبين العلم السابق عليها مثل: "بكر هو ابن محمد" وألا ينون العلم مثلها مثل: "جارية من قيس ابن ثعلبة".

حذف التاء:

تحذف التاء من كل فعل آخره تاء إذا أسند إلى تاء الفاعل: بِتُّ.

وتحذف-أيضا- تاء التأنيث في النسب: فاطمي.

وتحذف تاء التأنيث من المؤنث إذا جمع جمعا سالما، عاقلة: عاقلات.

حذف اللام:

تحذف لام التعريف مما اجتمع فيه ثلاث لامات كراهة.

للبن، للحم، للهو، للعب.

تحذف اللام من الأسماء الموصولة التي تكتب بلامين إذا دخل عليه لام مكسورة أو مفتوحة لِلذين، لِلاتي، لِلوائي.

وتحذف لام الذي والتي والذين وتكتب بلام واحدة، وحقها أن تكتب بلامين.

حذف الميم:

تحذف الميم من نعم إذا كسرت عينها، ووصلت بما، وتنوب عنها الشدة، كقول الله تعالى: {نِعِمَّا يَعِظُكُمْ بِهِ} [النساء:58] {إِنْ تُبْدُوا الصَّدَقَاتِ فَنِعِمَّا} [البقرة:271] .

حذف النون:

تحذف نون المثنى ونون جمع المذكر السالم في حالة الإضافة: {تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ} [المسد:1] {إِنَّا مُرْسِلُو النَّاقَةِ} [القمر:27] .

إذا أسند الفعل المنتهي بنون إلى النون مطلقا فإن النون تحذف منه سواء أُسند إلى نون الإناث مثل: طفن، أمن، زان؛ بان، ظعن، أمن، زن، بن. أو إلى نون الوقاية: أعان: أعني وأُسند الفعل إلى نا التي هي ضمير المتكلمين: من: آمنا، تعاون: تعاونا.

تحذف نون "من وعن" إذا دخلتا على "ما أو من": مما، عمَّا، عمَّن، ممَّن، بلحارث، بلعنبر، بلقين، بلجعراء في نبي الحارث، بني العنبر بني الجعراء، بني القين.

تحذف من كلمة من جوازا للتخفيف مثل: ملجن "أي: من الجن".

تحذف من إن الشرطية إذا وليها "لا" النافية، أو "ما" الزائدة: مثال: {إِلاَّ تَفْعَلُوهُ تَكُنْ فِتْنَةٌ} [الأنفال:73] .

تكلم بخير وإلا فاسكت.

{إِمَّا يَبْلُغَنَّ عِنْدَكَ الْكِبَرَ أَحَدُهُمَا أَوْ كِلاهُمَا} [الإسراء:23] .

{إِمَّا تَخَافَنَّ مِنْ قَوْمٍ خِيَانَةً} [الأنفال:58] .

{إِمَّا تُعْرِضَنَّ عَنْهُمْ} [الإسراء:128] .

تحذف نون أن المصدرية الناصبة في المواقع التالية:

-1 إذا وقع بعدها "ما" الزائدة: أما أنت برا، أما أنت منطلقا.

-2 إذا كان بعدها لا سواء كانت زائدة أو نافية {مَا مَنَعَكَ أَلاَّ تَسْجُدَ} [الأعراف:12] ، {لِئَلاَّ يَعْلَمَ أَهْلُ الْكِتَابِ} [الحديد:29] .

حذف الواو:

في فعل الأمر المنتهي بواو: ادعُ، اغزُ، اتلُ، ارجُ.

من المضارع المعتل الآخر بالواو إذاجزم أو اتصلت به واو الجماعة، لم يدع، والرجال يدعون.

إذا اتصل بالفعل السابق ياء المخاطبة،: أنت تدعين، تدنين، ترجين.

في جمع المذكر السالم إذا أضيفت لياء المتكلم: مؤمني، مسلمي، بني، أهلي، الفعل المثال الواوي في المضارع إذا كان مبنيا للمعلوم: وعد: يعد.

ما جاء على وزن مفعول مثل: مقول ومبيع أصلها مقوول ومبيوع.

تحذف من داود وطاوس.

تحذف من كل كلمة اجتمع فيها ثلاث واوات مثل موءودة، ينوءون.

حذف الألف:

أولا: حذف الألف من وسط الكلمة:

- من لفظ الجلالة "الله" للتخفيف، وحتى لا تلتبس مع اللاه من: لها يلهو-

- من كلمة الإله {وَإِلَٰهُكُمْ إِلَٰهٌ وَاحِدٌ} [البقرة:163] .

- من الرحمن إلا إذا كانت غير مُعَرَّفَةٍ بأل مثل: يا رحمان الدنيا ورحيم الآخرة.

- من السلام أحيانا لكثرة الاستعمال.

- من لكن ومن السموات إذا ظلت مجموعة أما إذا أفردت فلا تحذف ألفها.

وتحذف الألف من كل كلمة وقعت فيها بعد همزة مرسومة ألف مثل: آثر، آمن، مآل، مكافآت، الآن، الآخر.

تحذف من الأعلام المشهورة في الاستعمال كثيرا مثل: إبراهيم، إسمعيل، هرون، إسحق، سليمن، عثمن......إلخ.

وتحذف من طه ومن يس.

ثانيا: حذف الألف آخر الكلمة:

يا الندائية إذا وقعت بعدها كلمة أولها همزة قطع مثل نقول يأهل الكتاب، بإبراهيم يأيها، أيتها أما في مثل آدم وآخر، وآزر فلا تحذف. وتحذف إن جاء بعدها كلمة "ابن".

وتحذف الألف إذا وقعت "أنا" بين "ها" التنبيه و"ذا" الإشارية لكثرة استعماله معه: هأنذا.

تحذف الألف من "ها" التنبيه إذا دخلت على ضمير مبدوء بالهمزة مثل: هأنا، هأنتم، وإذا دخلت على اسم إشارة، ولم يكن مبدوءا بتاء، ولا هاء، ولا بعد اسم الإشارة مثل هذا، هذه، هؤلاء، خلافا لها هناك، ها ذاك.

وتحذف ألف "ها" إذا كانت للقسم وبعدها لفظ الجلالة "ها لله لأفعلنَّ كذا".

وتحذف ألف اسم الإشارة إذا اقترن بلام البعد مثل: ذا، ذلك، ذلكم، ذلكن، خلافا لما لم يقترن بلام البعد مثل ذاك، ذاكم، ذاكن.

تحذف الألف من "ما" الاستفهامية إذا جرت بحرف جر أو مضاف.

مثل: لِمَ، بِمَ، مِمَّ حَتَّام: {فِيمَ أَنْتَ مِنْ ذِكْرَاهَا} [النازعات:47] .

{لِمَ تُحَرِّمُ مَا أَحَلَّ اللَّهُ لَكَ} [التحريم:1] .

{فَبِمَ تُبَشِّرُونَ} [الحجر:54] {عَمَّ يَتَسَاءَلُونَ} [النبأ:1] .

تحذف من أما المخففة بمعنى: حقا نحو: أم والله لأفعلنَّ.

حذف الياء:

تحذف الياء من كل أمر منته بياء خطا ولفظا، "ارمِ -اقضِ" ومن المضارعة إذا جُزم: لم يرمِ.

إذا اتصل بواو الجماعة: يرمون، يقضون، وإذا اتصلت بياء المخاطبة أنت ترمين. ومن الماضي المعتل بالياء إذا أسند إلى واو الجماعة رضوا نسوا.

وتحذف الياء من المثنى والجمع المذكر السالم إذا أضيفا إلى ياء المتكلم وذلك في حالة من غير حالة الرفع: قاضيّ.

تحذف الياء من المنقوص إذا أضيف إلى ياء المتكلم ويعوض عنها بالتشديد، ساعي: ساعي، قاضي: قاضيّ.

تحذف- أيضا- من الجمع المذكر السالم المنقوص رفعا ونصبا وجرا.

القاضون أصلها القاضيون.

وتحذف الياء من المنقوص إذا نون في حالتي الرفع والجر: هذا قاض، ساع.

تحذف الياء عند نداء الأبوين: يا أبت، يأمت، فالتاء دخلت بدلا من ياء المتكلم. وكذلك الحال بالنسبة للمنادى المضاف إلى ياء المتكلم فالأجود حذف الياء نحو "يا قوم" ويجوز إثباتها.

تحذف الياء من العدد ثماني في الإفراد، وفي ذلك خلاف (1).

وتحذف ياء المتكلم الساكنة أحيانا وإن كانت في فعل، كقوله تعالى: {رَبِّي أَكْرَمَنِ} {رَبِّي أَهَانَنِ} [الفجر:15،16] {فَإِيَّايَ فَاعْبُدُونِ} [العنكبوت:56] وهذا خاص بالكتابة القرآنية.

تحذف الياء - أحيانا - في الفواصل، ويجتزأ عنها بحركة ما قبلها وذلك لمراعاة التجانس والازدواج مثل "والليل إذا يسر" وكذلك الأمر في القوافي.

الحذف في حالة التشديد: كل حرف يدغم في مثله أو مخرجه يحذف خطًّا ويعوض عنه بتشديد الحرف الذي أدغم فيه مثل: مد، آمنا.

الوصل والفصل بين الحروف والكلمات:

هناك قاعدة إملائية تنظم هذه المسألة مفادها: أن ما صح الابتداء به، والوقف عليه وجب فصله عن غيره في الكتابة وذلك لأنه يستسهل بنفسه في النطق، مثل الأسماء الظاهرة والضمائر المنفصلة، والحروف المتصلة، ونوني التوكيد، وعلامة التأنيث، وعلامة التثنية، وعلامة الجمع السالم.

وأما ما لا يصح الوقف عليه فيجب وصله أيضا بما بعده، وذلك كحروف المعاني الموضوعة على حرف واحد، كالياء، والثاء واللام والكاف والفاء والسين.

والمركب المزجي مثل: بعلبك، وما رُكِّبَ من المئة من الآحاد مثل: أربعمائة، والظروف

(1) يقولون: عندي ثمان نسوة وثمان عشرة جارية وثمان مائة درهم فيحذفون الياء من ثمان في هذه المواطن الثلاث والصواب إثباتها.

المضافة إلى "إذ" المنون: كيومئذ وحينئذ وساعتئذ، فإن لم تنون بأن ذكرت الجملة المحذوفة والمعوض عنها بالتنوين، وبالفعل مثل صافحتك حين إذ كنت جالسا، وتوصل "ذا" مع "حب" فيقال حبذا.

ومن المواضع التي وصل فيها ما كان يجب في الفصل.

-1 ما:

أ- ما الاستفهامية إذا اتصلت ببعض حروف الجر: من، إلى، عن، على، في، حتى، الباء، واللام: ممَّ، إلام، علام، فيم، حتَّام، بِمَ، لِمَ، وتوصل بالاسم المضاف إليها: بمقضام.

ب- ما الموصولة التي توصل بمن، وعن وسي، ممَّا، عمَّا، لاسيَّما.

ج- ما الموصولة بنعم كقوله تعالى: {نِعِمَّا يَعِظُكُمْ بِهِ} [النساء:58] .

د- ما النافية والكافة والزائدة والمهيئة والمصدرية:-

- الكافة التي تكف عن الرفع مثل: طالما، قلَّما، كثرما فهي تكف هذه الأفعال عن عمل الرفع.

-الكافة عن النصب والرفع وتوصل بإن وأخواتها: {إِنَّمَا الْمُؤْمِنُونَ إِخْوَةٌ} [الحجرات:10] .

- الكافة عن الجر تتصل برب، والكاف واللام ومن، كما تتصل بالظروف مثل: حين، بين، مثل، حيث، إذ.

هـ- الزائدة غير الكافة: وتقع بين الجار والمجرور وتوصل بمن وعن وتحذف نونهما مثل عمَّا قليل، {مِمَّا خَطِيئَاتِهِمْ} ... [نوح:25] .

- الواقعة بين المتضايفين مثل: {أَيَّمَا الأَجَلَيْنِ قَضَيْتُ} [القصص:28] .

- الواقعة بعد كي: كن جادا كيما تفلح.

- الواقعة بعد أداة الشرط مثل: إن، أين، أي، كيفما، حيثما.

و: المهيئة: وهي التي تُهَيِّءُ رب للدخول على الفعل: {رُبَمَا يَوَدُّ الَّذِينَ كَفَرُوا لَوْ كَانُوا مُسْلِمِينَ} [الحجر:2] .

ز-: المصدرية "في المصدر المؤول" ادرس كما درس محمد.

توصل - أيضا - بكلمة كل المنصوبة على الظرفية {كُلَّمَا أَضَاءَ لَهُمْ مَشَوْا فِيهِ} ..... [البقرة:20] .

وتوصل بمثل: {إِنَّهُ لَحَقٌّ مِثْلَ مَا أَنَّكُمْ تَنطِقُونَ} [الذاريات:23] .

وبريث: ريثما، وحين، "حينما".

-2 من الاستفهامية، والشرطية، والموصوفية:

الاستفهامية، وتتصل بمن وفي وعن: ممَّن ترجو؟ عمَّن تسأل؟ فيمن تشك؟

- الشرطية: عمَّن ترض أرض.

- الموصولية: خذ المشورة عمَّن ينصح.

- الموصوفية: التقيت بمن طامع فيك.

-3 لا توصل بأن الناصبة للفعل المضارع {لئلاَّ يَعْلَمَ أَهْلُ الْكِتَابِ} [الحديد:29] .

- لا الموصولية بأن الشرطية {إِلاَّ تَنصُرُوهُ فَقَدْ نَصَرَهُ اللَّهُ} [التوبة:40] .

- كي، وتأتي موصولة ومفصولة {لِكَيْلا تَأْسَوْا عَلَى مَا فَاتَكُمْ} ..... [الحديد:23] {كَيْ لا يَكُونَ دُولَةً بَيْنَ الأَغْنِيَاءِ مِنْكُمْ} ..... [الحشر:6] .

تفصل ما في الحالات التالية:

- إذا كانت شرطية {وَمَا تَفْعَلُوا مِنْ خَيْرٍ يَعْلَمْهُ اللَّهُ} [البقرة:197] .

- إذا كانت تعجبية: ما أحسن الصدق.

إذا كانت موصولة بمعنى الذي: إن ما فعلته عجيب.

- إذا كانت صفة لما قبلها: "لأمرما جدع قصير أنفه".

- إذا سكنت عين نعم فإن ما تفصل عنها: نعم ما يقول الحكيم.

- إذا كانت نافية {وَمَا مُحَمَّدٌ إِلاَّ رَسُولٌ} ... [آل عمران:144] .

- إذا كانت زائدة متصلة بمتى، أيَّان شتَّان: شتَّان ما بين الرجلين ... متى ما تجيء

أرحب بك، أيَّان ما تعدل بها الريح تنزل.

- ما الاستفهامية إذا لحقتها ها السكت، وكان حقها الوصل بما قبلها مثل: إلى مه تسعى، وفي مواضع أخرى ...

وتفصل من مع "مع" و"كل" و"أي" و"الضمني"، واسم الإشارة وقبل، "من الجارة" وتفصل إذا دخلت على لن وعن "لا" إذا كانت مخففة عن الثقيلة وعن لا إذا كانت تفسيرية وبعد لما التوفيقية {فَلَمَّا أَنْ جَاءَ الْبَشِيرُ} .... [يوسف:96] .

وبين لو وفعل القسم، وتفصل بل عن لا، وتفصل الكسور عن المئة "ثلث مئة"، وتفصل كلمة عشر المركبة مع غيرها من الأعداد - ثلاث عشرة-، وهناك أراء مختلفة حول بعض المواقع آثرنا تجنب الحديث عنها.

الألف اللينة

الألف اللينة: وهي الألف الساكنة المفتوح ما قبلها ولا تقبل الحركات وتكون وسط الكلمة أو آخرها.

وقد تكون:

في حرف مثل لولا، أو في اسم مبني مثل: أنا، وقد تكون في اسم مُعَرَّبٍ أعجمي مثل إيليا، أو في اسم مُعْرَبٍ مثل: الفتى وعصا، وقد تكون في فعل مثل: رمى، نما.

وإذا كانت في حرف كتبت ألفا ممدودة ماعدا: إلى، على، بلى، متى.

أما في الاسم المبني فتكتب أيضا ألفا ممدودة، مثل أنا، إذا، ما ... إلخ

ما عدا خمسة وهي: أنى، متى، لدى، أولى الإشارية والألى الموصولة.

وفي الاسم المُعَرَّبِ الأعجمي تكتب ألفا ممدودة مثل لوقا، يهودا، بحيرا، من الثلاثي وغير الثلاثي - يستثنى من ذلك: موسى، وعيسى، كسرى، بخارى، وكمثرى، ومتى التي قد تكتب "متا" أيضا.

* إذا كان زائدا على ثلاثة أحرف تكتب الألف مقصورة مثل: أسمى، مغزى، دعوى، ذكرى ... إلخ.

وإذا كان قبلها ياء كتبت ألفا ممدودة مثل: دنيا، رؤيا ثُريَّا مُحيًّا، زوايا، عطايا ...

إلخ، وقد ترسم مقصورة مثل: يحيى، أما كلا وكلتا فتكتب ألف كل منها ممدودة إذا كانت في حالة الرفع وكان اتصالها بالضمير، أو إذا أضيفت إلى غير الضمير.

* إذا كانت الألف ثالثة فإنها تكتب ألفا ممدودة إن كانت منقلبة عن واو، وتكتب مقصورة إذا كانت منقلبة عن ياء، وإذا كانت مجهولة الأصل فإنها تكتب ألفا ممدودة مثل: الددا؛ "اللهو واللعب"، والخسا؛ "الفرد"، وأما ألف المندوب والمستغاث فتكتب ممدودة مثل: يا غلام، وواولدا ... الخ.

أما الألف في الفعل فإنها تكتب ياء إذا جاءت بعد ثلاثة أحرف، مثل زكّى واستشفى ... إلخ، وتكتب ألفا ممدودة إذا كان ياء مثل: أعيا، أعي، وفي الثلاثي، فإن ما كان منها منقلبا عن واو يكتب ممدودا مثل دعا، عفا وما كان منها منقلبا عن باء يكتب ألفا مقصورة مثل مشى، رمى ... إلخ، ويمكن معرفة أصل الألف عن طريق التثنية، أو الجمع في الأسماء مثل: عصا: عصوان ومها: مهوات، وبرد الجمع إلى المفرد مثل قرى قرية.

أما في الأفعال فنرجع بالفعل إلى المصدر مثل: سما - سموًّا. رمى: رميا، أو الإسناد إلى ضمير الرفع المتحرك: مشى، مشيت، خلا، خلوت، ومع ألف الاثنين: وقا وقيا، وباستحضار المضارع، مثل علا: يعلو، ويمكن معرفة أصل الألف إذا افتتحت بواو أو توسطتها الواو، أو افتتحت بهمزة فإنها تكون منقلبة عن ياء مثل: وعى، طوى، أبى.

تاء التأنيث:

التاء المربوطة: وتكون للتفرقة بين المذكر والمؤنث، ولتوكيد التأنيث في الجمع الذي على فعال وفعولة مثل: حجارة وخؤولة، وقد تزاد في أسماء الأشخاص مثل حمزة وطلحة، وتدخل لتمييز الواحد من الجنس مثل تمر: تمرة أو لبيان عدد المرات: شربت شربة، وفي جمع التكسير مثل ولاة وقضاة، وتكون للمبالغة مثل: راوية، علامة، وللنسب مثل: أزارقة مناذرة وللدلالة على أن الجمع أعجمي مثل: صيارفة، طيالسة، وتكون عوضا عن الألف المحذوفة مثل إقامة وأصلها: إقوام، وفي مواضع أخرى عديدة، وتكتب التاء مربوطة إذا لفظت هاء عند الوقف.

التاء المفتوحة: وتكون في الاسم الذي تائه مربوطة ثم أضيفت إلى ضمير مثل: سريرة: سريرته، وفي الأسماء المفردة مثل: بنت وأخت وتدخل على الأفعال الماضية: كتبت، أكانت، وتدخل على الأفعال الماضية: كتبت، أكانت، وتدخل على رب ولعل، ولا،

وتأتي في جمع التكسير: بيوتات، وفي أسماء الأفعال، هيهات، وتأتي عوضا عن الياء: يا أبت ويا أمت ... الخ.

وتكتب التاء مفتوحة إذا لفظت تاء عند الوقف عليها.

علامات الترقيم

ما المقصود بعلامات الترقيم؟

علامات الترقيم إشارات وعلامات كتابية تُعِين على تَبَيُّنِ مواضع الوقف، وطريقة الأداء، ومنهج القراءة، وتساعد على توضيح وضع الجملة في الكلام وصلتها به، وتزيل الإبهام واللبس عن موقع العبارة من السياق.

وطبقا لهذا التعريف يمكن تقسيم علامات الترقيم إلى أقسام ثلاثة تتداخل فيما بينها أحيانا، فليس هذا التقسيم قاطعا ولا حاسما.

أولا: علامات الوصل والوقف وتتمثل في:

أ- الفاصلة أو الشولة"،"

وتستخدم للدلالة على الوقف الناقص، ويسمى الوقف الحسن، وتسمى "الفاصلة" أيضا، وأبرز معانيها اللغوية "الخرزة" التي تفصل بين الخرزتين في النظام، والفصلة هي؛ النخلة المنقولة المحولة، وفي كتاب الله فواصل بمنزلة قوافي الشعر، وواحدها فاصلة.

أما الفصلة كعلامة ترقيم فترسم هكذا "،" ومهمتها التمييز بين أجزاء الكلام يسكت عندها سكتة خفيفة، وتشير إلى ضرورة أن يتفاوت الصوت بعدها -ولو قليلا -عما تبعها، وأهم مواضعها:

-1 بعد لفظة المنادى: "يا بني، إن أباك قد فني وهو حي".

-2 بين أنواع الشيء وأقسامه: آية المنافق ثلاث إذا حدث كذب، وإذا وعد أخلف، وإذا أؤتمن خان.

-3 بين الجمل الصغرى المعطوفة التي يتركب منها كلام تام، مثل "المعروف قروض، والأيام دول، ومن توانَ عن نفسه ضاع".

-4 بين الكلمات المفردة المعطوفة إذا تعلق بها ما يطيلها، قال أبو العباس المبرد: هذا كتاب ألفنَّاه، يجمع ضروبا من الآداب ما بين كلام منثور، وشعر مرصوف، ومَثَلٍ سائر، وموعظة بالغة، ورسالة بليغة.

-5 بعد حرف الجواب في أول الجملة:

نعم، سرى طيف من أهوى فأرقني - بلى، لقد انتظرت طويلا لا، لا نلحن، ومن المسئول عما آل إليه أمري - كلا، لم أسافر.

بين الشرط والجزاء، وبين القسم والجواب، إذا طالت جملة الشرط أوالقسم: إذا كنت في مصر ولم تكن ساكنا على نيلها، فما أنت في مصر.

-6 بين لفظ البدل والمبدل منه، كقولنا: جاء السيف القاطع، والخنجر الباتر، بطل الأبطال، خالد بن الوليد.

ويمتنع وضع الفاصلة بين ركني الجملة المبتدأ والخبر، كقولنا "أنت، مالك الملك"، أو الفعل والفاعل، كقولنا "انصرف، سعيد".

-7 بين جملتين مرتبطتين كأن تكون الثانية صفة أو حالا أو ظرفا للأولى، "كادت السيارة تدوس طفلا، يظهر أنه أصم".

ب- الفاصلة المنقوطة: "؛". ويكون بعدها وقف يسمى "الوقف الكافي".

وتكون وقفة القارئ عندها أطول قليلا من وقفته عند الفاصلة، وتفيد البيان والشرح والتفصيل أيضا فتدل على اتصال الكلام، وتستخدم في المواضع التالية:

-1 بين الجمل الطويلة التي يتألف من مجموعها كلام مفيد، وذلك ليتمكن القارئ من الاستراحة والتنفس بين هذه الجمل، إذ لا يستطيع أن يستمر في قراءة الجملة الطويلة من بدايتها إلى نهايتها بسبب تباعد ما بين طرفيها.

"وجدنا الناس قبلنا كانوا أعظم أجساما؛ وأوفر من أجسامهم أحلاما؛ وأحسن بقوتهم للأمور إتقانا".

-2 بين جملتين تكون الثانية فيها سببا في الأولى:

فاز الأديب بالجائزة؛ نظرا لتفوقه.

أو حينما تكون الأولى سببا في الثانية: بذل الطالب جهودا دائبة من أجل النجاح؛ فكان ترتيبه الأول على أقرانه.

-3 بين الجملتين المتصلتين في المعنى، ومثال ذلك:

يحب الإنسان وطنه حبا فطريا، فيه نشأ؛ وعلى أرضه ترعرع.

وكثيرا ما تحل الفاصلة محل الفاصلة المنقوطة أو النقطة خطأ وذلك لدقة موقعها فتلتبس على الكاتب.

ج- النقطة:

وتكون دالة على الوقف التام بسكوت المتكلم تماما مع استراحة النفس وتوضع في نهاية الجملة التامة، أو الفقرة أو الموضوع، ويستلزم وجودها وقفة طويلة نوعا ما مثل "مصر كنانة الله في أرضه من أرادها بسوء قصمه الله".

د- النقطتان الرأسيتان":":

وهما تميزان ما بعدهما عما قبلهما وتستلزمان وقفة يسيرة تعلو معها درجة الصوت في الغالب، وتوضعان في المواضع التالية:

-1 بعد كلمة قال مثال: قال تعالى: {إِنَّمَا يَخْشَى اللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ الْعُلَمَاءُ} [فاطر:28] .

-2 بين الشيء وأقسامه: اثنان لا يشبعان: طالب علم، وطالب مال.

-3 قبل الأمثلة التي توضح قاعدة، بعد كلمة مثل أو مثال ذلك كما أسلفناه.

-4 قبل الكلام المنقول أو المحكي، وقد مثلنا للكلام بنصه بعد القول أو شبهه مثل "سأل:" أما المحكي بما معناه كقولنا: سمعت المدرس يقول ما معناه: إياكم والغش.

-5 قبل التفصيل، وبعد الإجمال كقولنا: اشتريت لوازم السفر: حقائب، وهدايا ... الخ.

هـ- الوصلة أو الشرطة"-":

وهي تفيد اتصال الكلام إذا طال أحد ركنيه، وهي من أدوات الربط، وتستلزم وقفة يسيرة قبل استئناف الكلام، وتوضع في المواضع التالية:

-1 بين ركني الجملة إذا طال الركن الأول مثل:

إذا أصبح المرء سره كعلانيته، وباطنه كظاهره، يخشى الله ويخافه - فإنه من أهل الصلاح إن شاء الله.

فقد طالت جملة الشرط، وجاءت الوصلة لتنبه إلى اتصال جملة الجواب بجملة الشرط.

-2 بين العدد والمعدود لتصل بينها ولتحدد ضرورة الوقفة قليلا مثل: أولا- ثانيا - ثالثا - ... الخ.

-3 في أول السطر للدلالة على بداية فقرة الحوار ونستغني بها عن ذكر المتحاور:

- من ربك؟

- الله ربي.

ثانيا- علامات التوضيح وتحديد وضع العبارة في السياق:

أ- علامة التنصيص "" "" وتفيد حصر الكلام المنقول بنصه على النحو التالي:

-1 الكلام المقتبس حرفيا سواء كان كلام الله سبحانه وتعالى، أو من الأحاديث الشريفة، أو من العبارات المستشهد بها من أي مصدر كان.

-2 عند الإشارة لعناوين الكتب أو القصائد أو المقالات أو الموضوعات، أو ذكر علم من الأعلام لأي غرض من الأغراض بقصد الحديث عنه، أو الاستشهاد به، مثل قرأت ذلك في قصيدة "نهج البردة".

-3 عند الإشارة إلى مرجع في سياق الكلام، كأن نقول بعد حديثنا عن موضوع بعينه: "انظر كتاب سيبويه ج4 ص 320".

-4 عند الحوار حول قضية معينة أو لفظة لمناقشة بناءها الصرفي، أو دلالتها المعنوية وتكررت الإشارة إليها. مثل: إن "ولود" على وزن فعول.

ب- علامتا الحصر: "القوسان" أو المعقوفان:

والقوسان يراد بهما الحصر والتحديد ويستخدمان في المواضع التالية:

-1 عند التحديد والحصر لمعنى سابق مثال ذلك: المصطلحات النقدية "العلمية

على وجه الخصوص" لها معاجمها الخاصة، لقد استخدم القوسان هنا لتحديد المقصود بالمصطلحات النقدية ومنها العلمي وغير العلمي، فجاءت العبارة بين القوسين لتحدد نوع المصطلحات النقدية المقصودة.

-2 يوضع بينهما الدعاء القصير مثل: الصحابة الأجلاء "رضي الله عنهم أجمعين".

-3 يوضع بينهما العبارات المفسرة: الاستطيقا "أي علم الجمال" من العلوم الإنسانية التي شغلت أذهان العلماء والفلاسفة.

-4 التمثيل الذي يحدد جوانب من عبارة أو لفظة عامة دون أن يستغرق كل ما يندرج في إطارها، مثل: دول العالم الثالث "دول المشرق العربي وجنوب شرق آسيا مثلا" ما زالت تعيش في مستوى أقل من دول العالم المتقدمة.

أما المعقوفان فيحصر فيها الإضافات أو العبارات الساقطة في نص محقق، ويكتبان هكذا [] ويسميان القوسان الركنيان، ويوضع بينها الزيادات التي تضاف إلى كلام مقتبس.

ج- علامات الاعتراض: [-] :

وهما وصلتان تحصر بينهما الجمل الاعتراضية والتفسير، وما إلى ذلك مما يفصل بين أركان الجملة الأساسية، ويمكن استخدام القوسين أيضا () بدلا من الوصلتين. ومن الجمل الاعتراضية الدعاء، والتفسير وما إلى ذلك.

والأمة العربية - وقاها الله شر أعدائها - ذات تاريخ عريق.

ابن خلدون - بفتح وسكون- من علماء الاجتماع المسلمين البارزين.

تُوفِّيَ الرسول - صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ - عن عمر يناهز ثلاثا وستين سنة.

د- علامة الحذف:

وهي ثلاث نقاط متوالية على السطر " ... " وتستخدم في المواضع التالية:

-1 ذكر المهم من المقتبس مع إسقاط غير المهم ووضع نقط ... بدلا منه فمثلا حين تقتبس من كتاب الدكتور محمد يوسف نجم "فن المقالة" قوله "أهم ألوان المقالة ... الصورة الشخصية ... مقالة النقد الاجتماعي ... المقالة الوصفية ... إلخ".

النقاط الدالة على الحذف وضعت لتشير إلى أن كلاما أسقط من هذه الفقرة المقتبسة لا يعنينا إثباته.

-2 للدلالة على استقباح ذكر المحذوف.

-3 للدلالة على أن هناك أمثلة كثيرة لم تذكر اكتفاء بما ذكر مثل: من أفعال الخير: إعانة الضعيف ومساعدة الفقير والتلطف مع الآخرين ...

ثالثا- علامات تدل على الانفعال:

أ- علامة التأثر وترسم هكذا"! ": وتوضع في آخر الجمل التي يعبر بها عن:

-1 فرح: يا بشراي فزت بالجائزة!

-2 حزن: واأسفاه مات صديقي!

-3 تعجب: ما أجمل الكون!

-4 استغاثة: الغوث العون!

-5 دعاء: اللهم اغفر لنا واهدنا!

ب- علامة الاستفهام وترسم هكذا"؟ ":

وتوضع في نهاية كل سؤال أو استفسار أو تساؤل، وتقتضي أداء معينا يختلف فيه.

-1 السؤال: من أول من ارتاد الفضاء؟

-2 الاستفسار: سافر أخوك؟

-3 التساؤل: أحقا نجحت؟

ج- علامة الاستفهام الإنكاري:

علامة استفهام بعدها علامة تعجب "؟! " وتستعمل عندما نجمع في الجملة بين الاستفهام والتعجب أو الإنكار:

أحزينا وقد تكللت مساعيك بالنجاح؟!

أتلومني وقد أرشدتك إلى الصواب؟!

مثال لعلامات الترقيم:

قال السخاوي في مقدمة "الوسيلة إلى كشف العقيلة" المخطوط بدار الكتب ما نصه: "إن الله جعل الكتابة من أجلِّ صنائع البشر وأعلاها؛ ومن أكبر منافع الأمم وأسناها. وهي حرز لا يضيع ما استودع فيه؛ وكنز لا يتغير لديه ما توعيه مما تصطفيه؛ وحافظ لا يخاف عليه النسيان؛ وناطق بالصواب من القول إذا حرَّفه اللسان، ولذلك قال "صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ": "قيدوا العلم بالكتابة" وكان عمر بن عبد العزيز "رحمه الله" يصلي بالليل فإذا مرت به آية فهم منها شيئا، سلم من صلاته، وكتب في لوح أعده ليعمل به في غده.

مكتبة الإملاء

من الكتب المفيدة في مجال الإملاء:

أولا: المفرد العلم في رسم القلم للسيد أحمد الهاشمي (1) وقد تناول الكاتب في هذا الكتاب في المقدمة مبادئ علم الرسم. وتحدث عن تعريف الكتابة لغة واصطلاحا، ثم قسم الكتاب إلى ثمانية مباحث رئيسية عالج فيها؛ الهمزة بأنواعها، وطرق كتابتها والألف اللينة، وما يجب فصله ووصله، والحروف الزائدة والحروف التي تحذف وحكم تاء التأنيث ونقط الياء وإهمالها، وتناول في الخاتمة الكلمات التي تحذف إشكالًا على فهم السامع. ثم أورد طائفة من الأسئلة على قواعد الإملاء المختلفة مع جملة من النصائح والإرشادات، ويتميز هذا الكتاب بكثرة الأمثلة التطبيقية.

ثانيا: كتاب أصول الإملاء للدكتور عبد اللطيف محمد الخطيب (2)، يعتبر أوفى الكتب وأجمعها لهذا الفن. وقد نهج مؤلفه نهجا علميا قويما، وتتبع المسائل والخلافات فيها تتبعا دقيقا، وقد عكف على كتب اللغة والنحو والصرف يستشيرها في مختلف المسائل، وركز على كتب النحو إيمانا منه بأن كثيرا من قواعد الكتابة مبني على أصول نحوية، ومنهجه يقوم على ذكر القاعدة، ثم إيراد النصوص الموجودة في كتب المتقدمين مع توضيحها بالأمثلة، ويحرص على الإشارة إلى المراجع وفق طريقة البحث العلمي المعتمدة، ويذكر الخلاف في المسائل الإملائية والرأي الراجح منها، وقد قسم المؤلف كتابه إلى مدخل وستة فصول استوعبت قضايا الإملاء الأساسية، ثم أتبع ذلك بمجموعة من الشواهد والنصوص المختارة:

(1) صدر عن دار القلم ببيروت، لبنان، وطبع عدة طبعات وقد نشرته المكتبة التجارية ط15 سنة 1948م.
(2) صدر عن دار التراث، الكويت، سنة 1982 والطبعة الثانية سة 1986م.

ثالثا: كتاب الإملاء لمؤلفه حسين والي أحد علماء الأزهر، وقد قام بضبطه وتحقيقه الأستاذ محمد الشامي، فصدره بمقدمة طويلة تتبع فيها تاريخ الكتابة والإملاء عند العرب، وتاريخ تعليم الإملاء، والاختلاف بين المشارقة والمغاربة في ترتيب الحروف، وسبب ترتيب الحروف على النسق المعروف، وتحدث عن النقط والشكل وأنواع الخط العربي، ثم عالج موضوعات الإملاء المختلفة بإسهاب ودقة، ويتميز عن كتب الإملاء المختلفة باهتمامه الواضح بالجانب التاريخي، وعنايته بموضوع الشكل "ضبط الكلمات بالحركات".

رابعا: الإملاء والترقيم في الكتابة العربية للأستاذ/ عبد العليم إبراهيم، صاحب كتاب الموجه الفني لمدرس اللغة العربية، وهو كتاب متميز في حسن عرضه وأمثلته، صدر عن مكتبة غريب بالقاهرة سنة 1975م.

خامسا: قواعد الإملاء للدكتور/ عبد السلام هارون المحقق المعروف، ويتميز ببساطته وإيجازه، فهو كتاب صغير الحجم، ولكنه عالج أهم مشكلات الإملاء مع أمثلة عصرية، وهو موجز ومختصر ومفيد، صدر عن مكتبة الأمل "ط2" سنة 1967م. وصدر أيضا عن مكتبة الخانجي بمصر.

سادسا: نتيجة الإملاء وقواعد الترقيم/ لمصطفى عناني، وهو من الكتب المبكرة في هذا الميدان، صدر عن مطبعة حجازي بالقاهرة سنة 1937م.

سابعا: الإملاء الفريد/ لنعوم جرجيس زرازير، صدر عن مطابع النجف "الطبعة الخامسة" سنة 1973م.

ثامنا: سراج الكتبة وشرح تحفة الأحبة في رسم الحروف العربية/ للشيخ مصطفى طحوم، نشرته دار البصائر بدمشق، الطبعة الثانية سنة 1980م.

تاسعا: ومن الكتب الحديثة المتميزة كتاب: المرشد في الإملاء للدكتور/ محمود شاكر سعيد، صدر عن مكتبة الأديب بالرياض سنة 1987م، وقد عالج المؤلف في هذا الكتاب قضايا الإملاء بأسلوب سهل موجز، أورد جداول ورسومات يسهل مراجعتها، افتتح كتابه ببحث علامات الترقيم مع أمثلة مُجَدْوَلةٍ، وأتبع مباحث الكتاب المختلفة بفوائد إضافية، ففي حديثه عن علامات الترقيم أورد في الفائدة التي ذيل بها البحث تنبيها إلى ضرورة ترك فراغ في أول الفقرة، وأوضح طريقة التمييز بين همزة القطع وهمزة الوصل بوضع واو قبل نطق الكلمة المبدوءة بالهمزة، وقد انفرد هذا الكتاب

ببحث مشكلة الضاد والظاء، ووضح كيفية نطق الضاد، وقد أورد قائمة بالكلمات التي تحتوي على حرف الظاء في القرآن الكريم، ودوَّن منظومة محمد الجزري الشافعي التي تتضمن هذه الكلمات في عشرة أبيات، وسرد عددا كبيرا من الكلمات التي تحتوي على حرف الضاد.

وخلا هذا الكتاب من التدريبات، وقد علل المؤلف ذلك بأنه أفرد كتابا كاملا لهذه التدريبات تحت عنوان "القضايا الإملائية وطرائق تدريبها في المرحلة الابتدائية" ويعتبر كتاب المرشد من أفضل الكتب التي ألفت في هذا المجال.

ومن كتب الإملاء الحديثة أيضا:

عاشرا: تعلم الإملاء بنفسك للدكتور/ محمد علي الخولي، صدر عن دار العلوم بالرياض، سنة 1403هـ وقد حفل بالأمثلة والتمرينات، وعالج مسائل الإملاء، ببساطة وسهولة.

الحادي عشر: تعلم الإملاء وتعليمه للدكتور/ نايف معروف، صدر عن دار النفائس ببيروت سنة 1984م.

الثاني عشر: دليل الإعراب والإملاء لأحمد أبو سعد وحسين شرارة، صدر عن دار العلوم للملايين، بيروت "في طبعته الثامنة 1985".

الثالث عشر: دليل الإملاء/ فتحي الخولي، ط5، جدة سنة 1402هـ.

الرابع عشر: علم الإملاء/ أحمد عبد الجواد، دار الفكر، دمشق سنة 1982م.

الخامس عشر: الهداية إلى ضوابط الكتابة/ إبراهيم عبد المطلب: الطبعة السابعة شركة مركز كتب الشرق الأوسط، القاهرة سنة 1972م.

المرجع الأساس في علامات الترقيم:

الترقيم وعلاماته في اللغة العربية - أحمد زكي باشا.

قدم له عبد الرحمن بن إبراهيم بن فوده، صدر عن دار الأندلس للنشر والتوزيع بجدة، طبع للمرة الأولى بالمطابع الأميرية بمصر 1330هـ الموافق 1912م، وطبع في مكتبة التوعية مصر 1408هـ 1988م.

استعرض محقق الكتاب في المقدمة تاريخ علامات الترقيم بشكل واف، ثم تحدث

عن مؤلف الكتاب، أما المؤلف فقد قسم الكتاب إلى قسمين: في الأول تحدث عن القواعد اللازم مراعاتها في استعمال علامات الترقيم، فأشار إلى قواعد الفصل مبيّنا أن الكلام العربي من حيث الترقيم ينقسم إلى قسمين كبيرين: القطع، والوقف. فأما القطع فهو فصل العبارات التي يتألف من مجموعها غرض خاص عن عبارات غرض آخر مثله تاما مميزا في فقرات، وأما الوقف فهو ثلاثة أقسام هي: الوقف الناقص والوقف الكافي والوقف التام "عند الشولة والشولة المنقوطة والنقطة بالترتيب".

ثم تحدث عن الوصل بين أجزاء الكلام، وعن العلامات التي تحدد النبرات الصوتية وتميز بين الأغراض الكلامية وتحدث عن مزايا الترقيم، وأتى بأمثلة جامعة من أمهات الكتب.

أما القسم الثاني فقد تحدث فيه عن الاصطلاحات الشائعة في كيفية رسم بعض الحروف، ووضع الحركات واختزال بعض الكلمات والجمل الدعائية الشائعة الاستعمال.

تطبيقات إملائية

تطبيقات على الهمزة

أكرمنا الله سبحانه وتعالى؛ فلم يئد فكرنا ولم يسألنا إلا العمل الصالح والتؤدة والأناة في الإقدام والإحجام، فآمنا به وصدقنا وقد حسنت منا الهيئة، وكان بنا رؤوفًا رحيمًا، فإذا ما أحسنا قراءة القرآن الكريم وحللنا المآكل والمشارب؛ كان لنا ملجآن من النار وكان إيماننا لنا دفئًا وطمأنينة، وكان كل منا للجنة كفئًا.

في هذ النص:

أولًا- همزات القطع - أكرمنا: همزة الفعل الرباعي المزيد بالهمزة

- إقدام: مصدر الرباعي - أحسنا: همزة الفعل الرباعي المزيد بالهمزة

- إحجام: مصدر الرباعي - إيماننا: مصدر الفعل الرباعي

- بعكس همزة الفعل الخماسي - اقترب: فهي همزة وصل

وهمزة الفعل السداسي - استبشر: فهي همزة وصل

والمعيار العملي لمعرفة همزة الوصل وتمييزها عن همزة القطع وضع واو العطف أو فاء العطف قبلها فإن نطقت كانت قطعًا وإن لم تلفظ كانت وصلًا.

ثانيًا- الهمزة المتوسطة: - يئد: ما قبلها مفتوح وهي مكسورة تكتب على نبرة

- يسألنا: ما قبلها ساكن وهي مفتوحة تكتب على ألف

- التؤدة: ما قبلها مضموم وهي مفتوحة تكتب على واو

لماذا؟ لأن الكسر في الأولى أقوى من الفتح فغلب الكسر وما يناسب الكسرة الياء

لذا كتبت الهمزة على ياء.

وفي الثانية كتبت الهمزة على ألف؛ لأن ما قبلها ساكن وهي مفتوحة والفتح أقوى من السكون فغلبت الفتحة على السكون وما يناسب الفتح الألف لذا كتبت على الألف.

وفي الثالثة كتبت الهمزة على الواو؛ لأنها مفتوحة وما قبلها مضموم فغلبت الضمة على الفتحة، والضمة يناسبها الواو.

الحالات الخاصة في الكلمات التالية من النص:

آمنا: التقت همزتان في أول الكلمة فأدمجتا في مد فوق الألف.

الهيئة: الهمزة المتوسطة مسبوقة بياء ساكنة كتبت على نبرة مثل فيْئة.

رءوف: الهمزة مضمومة وقبلها حرف منفصل لذا تكتب مفردة.

قراءة: الهمزة المتوسطة مفتوحة ومسبوقة بألف ساكنة لذا كتبت الهمزة مفردة.

المآكل: الهمزة مفتوحة ومسبوقة بحرف مفتوح ومتبوعة بألف المد هنا وألف.

ملجآن: التنثنية في "ملجآن" فدمجت الهمزة مع الألف وكتبت مدة على الألف.

دفئًا: تطرفت الهمزة بعد صحيح ساكن وجاء بعدها تنوين نصب لذا كتبت على نبرة.

كفئًا: تطرفت الهمزة بعد صحيح ساكن وجاء بعدها تنوين نصب فكتبت على نبرة.

أمثلة للتأمل:

{لإِيلافِ قُرَيْشٍ، إِيلافِهِمْ} [قريش:2-1] .

{فَبِأَيِّ آلاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَان} [الرحمن:13] .

أحشفًا وسوء كيلة

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم ... بحومانة الدراج فالمتثلم

تلألأت النجوم في السماء وأقبل الفجر مضيئًا أرجاء الكون، فما أروع هذا المشهد،

وما أدله على قدرة الله سبحانه وتعالى، فبئس الجاحد الكافر والمتآمر البائس.

تطبيقات على الحذف

بسم الله الرحمن الرحيم

إنه لليقين الصادق أن تصطفي من الناس أخيارهم "ما اصطفى أحد الخير فندم" كلا، بل إن الخير هو المراد في كل عمل يابن الصادقين المتقين كما فعل نبينا الكريم محمد بن عبد الله - صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ -، وقد قلت لأخ لي: أتعرف القبلي الذي يعتد بقبيلته؟ إنه قد تنكب طريق الخير وسار في سبيل الضلالة، إنه نذر نفسه للهو وللعب وللغواية، فبعد عن النصيحة، والنصيحة نعما ما يقدم إلى الإنسان، فإما نعرض عن مثل هذا لهو الأحسن والأفضل، ولكن لنتذكر قول الله سبحانه وتعالى: {ادْعُ إِلَى سَبِيلِ رَبِّكَ بِالْحِكْمَةِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ} [النحل:125] هذا دأب الأنبياء إبراهيم وسليمان وإسحاق "صلوات الله وسلامه عليهم" وذلك هو الحق.

استخرج من النص السابق الحروف المحذوفة في الكلمات التي تم فيها الحذف

بسم الله الرحمن الرحيم:حذفت همزة اسم في البسملة الكاملة.

لليقين:حذفت الألف لدخول اللام على الاسم المعرف بأل.

اصطفى: دخول همزة القطع على الاسم.

يابن الصادقين: حذفت همزة ابن لأنها؛ بعد حرف النداء يا.

محمد بن عبد الله: حذفت همزة ابن لأنها؛ وقعت بين علمين.

قلت لأخ لي: حذفت ألف قال لاتصالها بضمير الرفع.

للهو: حذفت الألف لاتصال اللام بأل التعريف.

للعب: حذفت الألف لاتصال اللام بأل التعريف.

نعما ما يقدم: حذفت ألف نعم لاتصالها بما.

فإما نعرض: حذفت النون لاتصال "إن" بـ "ما" حيث أدغمت بها.

ادع: حذفت الواو؛ لأن الفعل مبني على حذف حرف العلة.

إبراهيم "إبراهيم": حذفت ألف إبراهيم لأن؛ هذه الأسماء كثيرة =

إسماعيل "إسمعيل" = الاستعمال فحذف الألف للتخفيف

إسحق

تطبيقات على الحروف الزائدة

كم من رجل يقدر بمائة رجل لم يثبتوا في النوازل، وقد شاهدت اثنين تقاعسا عن الإقدام فقلت: اغربنانَّ عن وجهي فواأسفا على شباب هانت عليهم كرامتهم، فرد علي أحدهم قائلًا: أما نفسك فهذبها ودع الآخرين، ثم مضيا إلى حال سبيلهما، فرأيت من لحق بهما مناديًا فقلت: مه، ولما سمعني أحد اللغويين قال لي: لقد زدت هاء فلمه؟ وأسبابك ما هيه؟ والغتاه، فقلت له: سل أولي العلم وأولات المعرفة، فالعلم كالماء والهواء والأكسجين بخاصة، ألم تسمع بعمرو:

استخرج حروف الزيادة من الكلمات التي بها حروف زائدة في النص السابق:

أ- زيادة الألف في:

مائة: زيدت في مئة تمييزًا له عن فئة.

لم يثبتوا: زيدت الألف بعد واو الجماعة وهي الألف الفارقة بين الضمير والحرف.

اغربنان: زيدت الألف لتفصل بين نون التوكيد ونون التثنية.

فواأسفا: زيدت الألف للاستغاثة.

ب- زيادة الهاء في:

مه: زيدت في ما الاستفهامية عوضًا عن ألفها المحذوفة.

لمه: زيدت في ما الاستفهامية عوضًا عن ألفها المحذوفة.

ماهيه: لأن الاسم منته بحرف علة زيدت الهاء في آخره عند الوقف.

والغتاه: زيدت الهاء في الندبة وكذلك في الاستغاثة.

قِه: زيدت الهاء؛ لأن الفعل متحرك وقف عليه.

ج- زيدت الواو في وسط الكلمة في:

أولي العلم: لأنها تزاد في أولو وأولي وأولات.

أولات المعرفة: لأنها تزاد في أولات وأولئك.

الأوكسجين: لأنه اسم أجنبي

عمرو: تزاد في عمرو تمييزًا لها عن عمر.

تطبيقات على الفصل والوصل بين الحروف والكلمات

ما العمل وقد اشتد الخطب واتسع الخرق وأصبحت الأمة على شفير الخطر المحدق بها من كل مكان فمم نخشى وعلام نتردد وحتام الصبر؟ ولم التردد؟؟ وبمقتضام نفرط في الغالي والنفيس لا سيما وأن الخطب جلل، إنما للصبر حدود فأيما الأمرين اخترنا فنحن في حيرة وقلق، فعلينا أن نكون جادين كيما ننتصر، وكيلًا نأسى على ما فاتنا:

استخرج الكلمات والحروف المفصولة والموصولة وبيِّن السبب:

ما العمل: ما تفصل لأنها استفهامية ولم تتصل بإحدى حروف الجر.

على شفير: على تفصل لأنها حرف جر ولم تتصل بما يوجب الوصل.

مم: من اتصلت بما وهو جائز.

وعلام: اتصلت على بما وهذا أمر جائز.

وحتام: وكذلك حتى بما وهو جائز.

بمقتضام: واتصلت ما بالاسم المضاف إليها وهذا جائز.

إنما: اتصلت إن بما الزائدة وهذا جائز.

كيما: كي اتصلت بما وهذا جائز.

كيلا: كي اتصلت بلا وهذا جائز.

أن تكون: هنا يجب الفصل أيضًا.

ويجب الفصل وفقًا للقاعدة التي تقول: ما صح الابتداء به والوقوف عيه وجب فصله عن غيره عند الكتابة، وذلك؛ لأنه سهل في النطق مثل الأسماء والضمائر

المنفصلة.

تطبيقات على التاء المفتوحة والتاء المربوطة

حين تمر الأمة بمنعطفات مهمة في تاريخها لا بد أن تجند جميع قواها، فقد سبق أن تجاوزت أمتنا العديد من العقبات والمفاوز التي كادت أن تحول بينها وبين تحقيق أهدافها، ومن ذلك ما فعله أركان جمعية الاتحاد والترقي وعلى رأسهم مدحت باشا "سفاح الشام"، وأحد أعمدة يهود "الدونمة"، لقد قمعوا الحركة العروبية في الشام، وعلقوا زعماءها على المشانق، ومع هذا لم يستطيعوا أن ينالوا من روح الأمة ولا من عزيمتها، فلم تلن لها قناة، وثبتت للشدائد، فما هانت، ولا لانت، وظلت قوية عزيزة منيعة.

استخرج من النص السابق الكلمات المنتهية بالتاء المربوطة، وتلك المنتهية بالتاء المفتوحة مع تعليل سبب مجيء التاء على هذا النحو أو ذاك:

-1 الأسماء المنتهية بتاء التأنيث المربوطة:

الأمة: اسم انتهى بتاء التأنيث.

مهمة: اسم انتهى بتاء التأنيث.

جمعية: اسم انتهى بتاء التأنيث.

أعمدة: جمع تكسير تاؤه مربوطة.

الدونمة: اسم انتهى بتاء التأنيث.

قناة: اسم انتهى بتاء التأنيث.

عزيزة: اسم انتهى بتاء التأنيث.

-2 الأسماء المنتهية بتاء التأنيث المفتوحة:

منعطفات: جمع مؤنث سالم تأتي تاؤه مفتوحة.

تجاوزت: فعل انتهى بتاء التأنيث فهي مفتوحة.

العقبات: جمع مؤنث سالم تاؤه مفتوحة.

كادت: فعل انتهى بتاء التأنيث.

مدحت: اسم أجنبي ينتهي بتاء التأنيث المفتوحة.

ثبتت: فعل انتهى بتاء التأنيث المفتوحة.

هانت: فعل انتهى بتاء التأنيث المفتوحة.

لانت: فعل انتهى بتاء التأنيث المفتوحة.

ظلت: فعل انتهى بتاء التأنيث المفتوحة.

ومن الواضح أن الأسماء في عمومها تنتهي بتاء التأنيث المربوطة ما عدا الأسماء الأجنبية، وخصوصًا من أصل تركي مثل: حكمت وحشمت وطلعت، أما الأفعال فتنتهي بتاء التأنيث المفتوحة.

تطبيقات على الأفعال والأسماء المنتهية بألف التأنيث المقصورة والممدودة

انتهى عهد التقاعس والتكاسل، ومضى وقت الانهزام والاستسلام والعصا الغليظة التي يرفعها المستعمرون في وجوه أصحاب الأرض والبلاد، ورجا كل مسلم من ربه أن يحشره في زمرة الجهاد والمجاهدين، فرمى الجميع عن قوس واحدة، ووعى كل دوره ومكانته فما عاد يخشى أحدًا إلا ربه، ومهما استدعى الأمر فإن المرجع هو الله عز وجل، ومهما اقتضى الموقف فالكل صف واحد، فكان أن دعا الداعون إلى الجهاد وسما كل في خلقه ودينه وسلوكه.

استخرج كل كلمة منتهية بألف التأنيث المقصورة أو الممدودة وبين سبب مجيئها على هذا النحو:

-1 الكلمات المنتهية بالألف المقصورة:

انتهى: وقد جاءت مقصورة؛ لأن الفعل يتكون من أكثر من ثلاثة حروف.

مضى: جاءت الألف مقصورة؛ لأن الفعل ثلاثي وأصل الألف ياء.

رمى: جاءت الألف مقصورة؛ لأن الفعل ثلاثي وأصل الألف ياء.

وعى: جاءت الألف مقصورة؛ لأن أصلها ياء.

يخشى: جاءت الألف مقصورة؛ لأن أصلها ياء.

استدعى: جاءت الألف مقصورة؛ لأن الفعل يتكون من أكثر من ثلاثة حروف.

اقتضى: جاءت الألف مقصورة؛ لأن الفعل يتكون من أكثر من ثلاثة حروف.

وهكذا يتبين لنا أن الألف تأتي مقصورة إذا كانت في نهاية فعل ثلاثي وأصلها ياء، أو إذا كانت في نهاية فعل يتكون من أكثر من ثلاثة حروف.

-2 الكلمات المنتهية بألف ممدودة:

العصا: ألفها ممدودة؛ لأن أصلها واو "اسم".

رجا: ألفها ممدودة؛ لأنها جاءت في آخر الفعل وأصلها واو - رجا: يرجو.

دعا: ألفها ممدودة؛ لأنها جاءت في آخر الفعل وأصلها واو - دعا: يدعو.

سما: ألفها ممدودة؛ لأنها جاءت في آخر الفعل وأصلها واو - سما: يسمو.

وهكذا يتبين لنا أن الألف تأتي ممدودة في نهاية الاسم أو الفعل إذا كان أصلها واوا.

تطبيقات عامة

صحح الخطأ في النص التالي:

ارتأت نخبة من المثقفين ان تنهض بمشروع تربوي كبير فعملة على أن تجمع كافت الطاقاة والإمكانات وتوضفها مستثمرتا إياها في تأليف الكتب وإجراء البحوث وإعداد أوراق العمل من أجل خدمت هذا المشروع، وقد يأس من استثمار هذا المشروع واستحق البعض منهم التهنأة على جهودهم، ومثل هذه المشاريع الممتازة لا يمكن أن ينهظ بها إلا أولي العزم من المتحمسون لهذا العمل الضخم.

فيا من كانة لديهم الغيرت على الأجيال القادمت خوفا عليها من الضياع، عليكم بمآزرت مثل هذه المشاريع ودعمها والوقوف إلى جانب المتحمسين من أصحابها:

الكلمات التي كتبت خطأ:

ان:أن التهنأة: التهنئة

فعملة: فعملت أن ينهظ: أن ينهض

ان: أن أولي العزم: أولو العزم

كافت:كافة من المتحمسون: من المتحمسين

الطاقاة:الطاقات كانة: كانت

توضفها: توظفها الغيرت:الغيرة

مستثمرتا: مستثمرة القادمت:القادمة

خدمت: خدمة بمآزرت:بمؤازرة

يأس:يئس

فن كتابة القصة

1ـ توطئة: العرب والقصَص:

مادة "قص" في اللغة تعني: التتبع والاقتفاء. يقال: قصصت الشيء إذا تتبعت أثره شيئًا بعد شيء. منه قوله تعالى حكاية عن أم موسى حين استجابت لأمر ربها وألقت بابنها في اليم: {وَقَالَتْ لِأُخْتِهِ قُصِّيهِ} (1) أي: تتبعي أثره حتى تكوني على علم بما يحدث له (2).

ولا يستطيع إنسان أن يتصور وجودًا بشريًّا يخلو من القصة، مهما كان لونها وأسلوبها، فالقصة ـ بهذا المفهوم ـ ملازمة للوجود البشري فوق سطح هذه الأرض، إذا لا يتصور وجود بشري خالٍ من الحركة الدائبة، والسعي الدائم، والعمل المستمر من أجل الحفاظ على الحياة، ولا يتصور وجود هذه الحركة والسعي والعمل خاليًا من الصراع والاحتكاك. فلابد من وجود أحداث تذكر، ومواقف تعاد وتحكى، ومشاهد تنقل وتروى لمن لم يشاهدها. فالاقتضاء والتتبع ملازمان للوجود البشري على الأرض لا تختص بهذا جماعة دون جماعة" (3).

وقد عرف الجاهلي القصة ومارسها من خلال شكلين من أشكال الأدب:

الشكل الأول: قصص الأمثال:

فقد شاعت عند الجاهلين الأمثال، "ويشير كل مثل إلى قصة ضخمة فإذا قيل: "أشأم من البسوس" فيعنون قصة الحرب الدامية بين بكر وتغلب. وإذا قيل: "أوفى من السموءل" أرادوا قصة وفاء السموءل الذي رفض تسليم دروع لغير صاحبها فكانت

(1) سورة القصص: بعض الآية»11».
(2) د. إبراهيم عوضين: في الأدب العربي المعاصر، «ط1».مطبعة السعادة، القاهرة 1395هـ، 1975م، ص 116».
(3) المرجع السابق، ص116.

حياة ابنه ثمنًا لهذا الوفاء. وإذا قيل: "رجع بخفي حنين" أشاروا إلى قصة الإسكاف الحيري الذي ضحك على الأعرابي، وسرق منه بعيره بعد أن ألقى بخفين في طريقه، أحدهما يبعد عن الآخر" (1).

وهذه القصص -لا تزال إلى اليوم- تشهد "على ما أنتج خيالهم، وصاغت قريحتهم من قصص ... ترينا جموح خيالهم، وسبحات فكرهم، ونظم حياتهم، وتقلبهم في بلادهم، كما ترينا مختلف طبائعهم وعاداتهم ومعتقداتهم" (2).

الشكل الثاني: القصص الشعري:

من ذلك ما نراه في المعلقات وغيرها من قصائد الشعراء الجاهليين من نحو مقطوعات الأعشى في الملوك والقرون الخالية، وعينية لقيط بين يعمر الإيادي، ومعلقة عمرو بن كلثوم، وشعر امرئ القيس وغيره.

ومن ذلك قول حاتم الطائي في وصف كرم له مع طارق ليلي:

وداعٍ دعا بعد الهدوّ كأنما ... يقاتل أهوال السرى وتقاتله
دعا يائس شبه الجنون وما به ... جنون ولكن كيد أمر يحاوله
فلما سمعت الصوت أقبلت نحوه ... بصوت كريم الجد حلو شمائله
فأبرزت ناري ثم أثقبت ضوءها ... وأخرجت كلبي وهو في البيت داخله
وقلت له أهلا وسهلا ومرحبا ... رشدت ولم أقعد إليه أسائله
وقمت إلى برك هجان أعدها ... لوجبة حق نازل أنا فاعله
بأبيض خطت نعله حيث أدركت ... من الأرض لم تخطل عليّ حمائله
فجال قليلا وأتقاني بخيره ... سنامًا وأملاه من النِّيّ كاهله
فخر وظيف العزم في نصف ساقه ... وذاك عقال لا ينشط عاقله (٣)

لقد عرف الأدب العربي إذن فن القصة ساذجًا في العصر الجاهلي في أيام العرب وحروبهم وأمثالهم. وفي العصر العباسي في حكايات "كليلة ودمنة" و"ألف ليلة وليلة" و"مقامات بديع الزمان الهمذاني"، والحريري ثم عرفه قويًّا مكتمل الخصائص في العصر الحديث نتيجة لعوامل النهضة وتطورها، مارًّا بالمراحل الآتية:

(1) د. السيد مرسي أبو ذكري: القصة في الأدب المعاصر، ط1، دار الطباعة الحديثة، القاهرة 1408هـ، 1988م، ص39، 40.
(2) د. إبراهيم عوضين: في الأدب العربي المعاصر «بتصرف يسير»، ص120، 121.
(3) حاتم الطائي: ديوانه، تحقيق عادل سليمان، ص287.

2- القصة في الأدب العربي الحديث:

مرت القصة العربية بثلاث مراحل هي مرحلة الترجمة، ومرحلة التعريب، ومرحلة التأليف.

أ- مرحلة الترجمة:

1- بدأت بترجمة القصص الأجنبية مع الاحتفاظ بمعالمها وشخصياتها وأحداثها، ومن المترجمين رفاعة الطهطاوي في "مغامرات تليماك" عن الفرنسية، ثم محمد عثمان جلال في قصة "بول وفرجيني".

2- وعندما هاجر إلى مصر عدد من السوريين "في أواخر القرن التاسع عشر" أسهموا في ترجمة العديد من القصص، وكان لهم أثر في تنشيط حركة الترجمة، ومنهم نقولا رزق الله الذي ترجم "سقوط نابليون الثالث".

وانتهى القرن التاسع عشر، ولا تزال الترجمة هي المسيطرة على القصة، ولكنها كانت ترجمة ضعيفة الأسلوب، هابطة المستوى، غير جيدة الموضوع والهدف.

ب- مرحلة التعريب:

وفي أوائل القرن العشرين ظهرت إلى جانب حركة الترجمة حركة التعريب أو التمصير، وذلك بإعطاء شخصيات القصص وأماكنها أسماء عربية، والتصرف في بعض أحداثها لتلائم الجو المصري أو العربي، ومن ذلك "البؤساء" لفيكتور هوجو التي ترجمها حافظ إبراهيم عن الفرنسية، مع أنه لم يكن متمكنًا في هذه اللغة.

والمنفلوطي في رواياته "الفضيلة، ماجدولين، الشاعر، في سبيل التاج"، وقد ترجمت له، ثم تولى تعريبها بأسلوبه السلس العذب.

والتعريب علم غير فني، وغير خلاق؛ لأنه يعتمد على نتاج الآخرين، ولأن المعرب يستبيح لنفسه التغيير في الأصل الذي ينقل عنه، وربما قصر في نقل جوانب أرادها المؤلف، ولذلك تعثر التعريب، ومضت الترجمة في طريقها.

ولما انتهت الحرب العالمية الأولى نشطت ترجمة القصص واتجهت في طريقين:

أحدهما: يحاول الإثارة، وتزجية الفراغ، بالقصة الغرامية والبوليسية التي كانت تترجم بسرعة، في أسلوب ركيك ضعيف، وفي اتجاه يسيء إلى عقلية الشباب ونفوسهم.

والثاني: اهتم فيه المترجمون بالموضوع والأسلوب معًا، مثل ترجمة الزيات لقصة "آلام فرتر"، ومحمد عوض محمد في ترجمته لقصة "فاوست" وأحمد زكي في ترجمته لقصة "جان دارك".

ج- مرحلة التأليف:

-1 بدأ تأليف القصة على شكل مقامة تنقد المجتمع مثل "حديث عيسى بن هشام" للمويلحي، "وليالي سطيح" لحافظ إبراهيم.

-2 ثم ظهرت القصة التاريخية على يدي البستاني في قصة "زنوبيا"، وجرجي زيدان في قصصه الإسلامية مثل "أبو مسلم الخرساني"، "فتاة غسان"، و"غادة كربلاء"، و"عبد الرحمن الناصر" ... وغيرها، ومحمد فريد أبو حديد في "الملك الضليل"، و"عنترة"، وعلي الجارم في "غادة رشيد"، و"فارس بين حمدان"، و"هاتف من الأندلس".

وفي هذا اللون من القصص كان التاريخ هو الذي يحدد الشخصيات والأحداث مما يقيد المؤلف.

-3 أما القصة الاجتماعية فقد ظهرت عام 1904 على يد الدكتور محمد حسين هيكل في "زينب" التي صور فيها الريف المصري بعاداته وتقاليده. ولكن يؤخذ على هذه القصة الاستطراد في السرد، والميل إلى المبالغة، ومع هذا يعد الدكتور هيكل أول من ألف رواية اجتماعية عربية خالصة، فتح بها الباب أمام معاصريه (1). فظهرت القصص المتنوعة، التي تعنى بالمشكلات الوطنية والقومية مثل "عودة الروح" لتوفيق الحكيم (2)، و"الثلاثية" لنجيب محفوظ، و"الأرض" لعبد الرحمن الشرقاوي. والقصص التي تعنى بالتحليل النفسي مثل "سارة" للعقاد. أو نقد العيوب الاجتماعية مثل قصص محمود تيمور، وإبراهيم المصري، ويحيى حقي، وإبراهيم الورداني، وإحسان عبد القدوس. والتي تصور الطبقات الشعبية الكادحة مثل قصص نجيب محفوظ، ويوسف إدريس.

---

(1) انظر في تحليل هذه الرواية كتاب د. عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر «1870-1938»، ط5، دار المعارف، القاهرة 1992، ص 322، 337.

(2) انظر في تحليلها المرجع السابق، ص 376، 400.

مادة العمل القصصي

ونحن حين نفحص الفن القصصي نجد أنه يتضمن أحداثًا جزئية كثيرة، وخبرات متنوعة، هي في الحقيقة المادة التي تكون منها هذا العمل. والحق أن الكاتب القصصي يستغل في عمله هذه المادة التي توفر عليها، فهو في حياته قد اصطدم بكثير من المشكلات التي نجح -أو أخفق- في حلها، وهو في ذلك قد اتصل بعدد لا حصر له من الناس، وتفاعل مع كثير منهم، وهو في كل لحظة يعاصر مجموعة من الحوادث أو الأفعال التي لا يمكن أن توجد الحياة بدونها، في البيت وفي الطريق وفي العمل وفي النادي. ولا شك أن كل هذه الأشياء تصادف كل إنسان غيره، فليس هو وحده الذي يعيش بين الناس، ولكن لم يحدث أن أصبح جميع الناس كتاب قصة. حقا إن كل إنسان يستطيع أن يحكي لك حكاية أو يقص عليك حادثة شاهدها أو وقعت له، أعني أن الاستعداد القصصي خاصة إنسانية يشترك فيها جميع الناس، ولكن كاتب القصة يختلف عن كل إنسان في أنه ينظر إلى الأشياء الواقعة نظرة خاصة. فهو لا يقف منها عند السطح، ولكنه يتعمقها ويفرز عليها من أفكاره وخياله، ويجعل لها تكوينًا آخر وفلسفة أخرى، ثم هو يختزن كل ذلك في نفسه ليستغله في يوم من الأيام، وهو حين يعود إلى نفسه لكي يستمد من ذلك المخزون فإنه لا يستمد منه اعتباطًا، ولكنه يستمد منه ما له أهمية خاصة؛ لذلك كانت مادة العمل القصصي الناجح دائمًا مادة لها هذه الصفة، أعني صفة الأهمية. ولا تأتي أهمية هذه المادة من أهمية الحادث مثلا، أو أهمية التاريخ؛ لأن الحادثة في ذاتها مهما كانت أهميتها الخاصة لا تكفي لإخراج عمل قصصي ناجح، وإلا كان من السهل على كل إنسان أن يختار الحوادث الكبرى ليتخذ منها مادة قصصية. الحق أنه ليس كل القصص التي تتناول الحوادث الكبرى ذات قيمة أدبية، ولكن القيمة تأتي من أن الكاتب قد تعمق هذه الحادثة، ونظر إليها من جوانبها المتعددة. وبعبارة مجملة نقول: قد أكسبها قيمة إنسانية خاصة؛ ولذلك

قد تكون الحادثة في أصلها بسيطة وصغيرة، ولكن القصاص يرى فيها -من وجهة نظر خاصة- أهمية تجعلها تفوق في نظره أهمية كثير من الحوادث الأخرى.

وإذا قلنا: إن الكاتب يختار الحادثة المهمة -صغيرة كانت أم كبيرة- فإننا نقدر قيمة معنى الاختيار في تكوين العمل الأدبي. فالحوادث التي تصادفنا في القصة -أي قصة- لم تكن بالضرورة سلسلة من الحوادث التي وقعت على هذا النسق في الحياة. فلم يكن لها هذا الترتيب الزمني ولا الوضع المكاني اللذان أخذتهما في سياق القصة، ولكنها في الحقيقة أشتات من الحوادث التي مر بها الكاتب في حياته، أو عرفها بطريق من الطرق، واتخذ منها في حينها موقفًا معينًا، وفلسفها فلسفة خاصة، واختزنها في نفسه. وهذه الأشتات تجتمع فيها حادثة من هنا وحادثة من هناك، وشيء وقع في حياة الكاتب وشيء مضى عليه عهد طويل. حتى إذا جاءت عملية الإبداع الفني للقصة كانت هذه الأشتات على استعداد دائم لأن تمده بما يلزم. وحتى عندما تكون هناك حادثة أساسية كبيرة, ولتكن حادثة تاريخية مثلا، يرتبط الكاتب بمجملها بالضرورة، فإن الكاتب لا يني يستخدم هذه المادة الخاصة التي كونها لنفسه ويختار منها. إن العالم مليء بالحوادث، ولكن عمل الكاتب القصصي هو أن يختار منها المجموعة التي يستطيع بها أن يكون شيئًا له كيان ومعنى، تمامًا كما يصنع النحات الذي يستطيع أن يستخرج من الحجر المهوش -أي نوع من الحجر- تمثالا له كيان ومعنى، أو أن يختار من بين كل حصى الصحراء مجموعة بذاتها يؤلف بينها ليخرج من ذلك كله الشيء الذي له دلالة خاصة.

عملية الاختيار:

فإلى جانب أهمية المادة التي يستغلها الكاتب هناك عملية اختيار تأخذ اللازم, وتستبعد ما لا نفع له.

وهناك من يميل إلى أن يحدد أهمية الشيء بأن يكون الكاتب نفسه قد عاناه أو خبره؛ لأنه عندئذ لا يملك إلا أن يكون أمينًا في نقله واستخدامه. ففي نطاق خبرة الكاتب الخاصة يكون لما يعرضه في عمله القصصي أهمية. فإذا هو حاول الخروج عن ميدان تجاربه الخاصة، وخبراته التي حصلها بنفسه، وقع لا محالة في عيب لا يغتفر في العمل الأدبي، وهو ألا يكون أمينًا وصادقًا. وبناء على ذلك فإنك إذا كنت تكتب قصة وتحركت بإحدى شخصياتها إلى بيئة لم تعرفها ولم تخبرها عن قرب، أو إلى مكان لم تزره ولم تعرف أهله، فإنك لن تستطيع أن توفر لقصتك صفة الأمانة تلك. ويتبع ذلك أن تفقد قصتك أهميتها؛ لأنك تقدم فيها شيئًا لم يمر بوجدانك،

فضلا عن أنه -في أغلب الأحوال- يكون بعيدًا عن الحقيقة. فمثلا إذا حاول كاتب من طبقة معينة أن يمتد إلى تصوير أجزاء من بيئة طبقة أخرى لم يعش فيها, ولم يعرفها عن قرب فإنه لن يكون صادقًا في انفعاله بها ولا أمينًا في تصويره لها. وإذا تحدث إليك في قصته عن المغامرة التي مر بها أحد أشخاص قصته في عرض البحر وهو لم يسبق له أن ركب البحر, ولا عرف أهواله, فإنه لن يستطيع أن يقدم إليك شيئًا له أهمية. والمسألة لا تقف عند مجرد الخبرة بالأشياء، بل كذلك الخبرة بالأشخاص وطباعها وحقائقها. فالمرأة التي تحاول أن تكتب قصة تصور فيها أمورًا خاصة بالرجال وهي لا تعرف ما يكون بين الرجال في جلساتهم وحياتهم الخاصة؛ لأنها -عمليا- لا تستطيع أن تعرف ذلك، لا يمكن أن تكون لقصتها أهمية؛ لأنها لم تقم على خبرة شخصية عملية صادقة بطبيعة الرجال.

والواقع أن هذا الرأي يتضمن كثيرًا من الحقيقة، ولكنه ليس صحيحًا كل الصحة؛ وذلك أننا نستفيد من تجارب الآخرين أكثر مما نستفيد من تجاربنا، ونحن في قراءتنا نحصل قدرًا من الخبرات هو أضعاف أضعاف ما نحصل بأنفسنا لأنفسنا من خبرات، فحياة الإنسان محدودة بالزمان الذي يستطيع أن يعيشه، ومحددة بالمكان الذي يستطيع أن يعيش ويتحرك فيه. ويتبع ذلك أن تكون خبرة الإنسان الذاتية محدودة بهذين الحدين، ولكن خبرته التي يحصلها من خلال تجارب الآخرين لا تكاد تحدها حدود؛ لأنه يستطيع أن يعرف الكثير عن حياة سكان جزيرة جاوة مثلا، كما يستطيع أن يعرف الكثير عن حياة النحل أو النمل، وكذلك يستطيع أن يدرس شخصية "أوديب" و"أبي نواس" و"هملت" وغيرهم من النماذج البشرية ذات الأهمية. وبعبارة مجملة يستطيع أن يعرف كل شيء دخل في نطاق التاريخ والأسطورة، سواء عن طريق القراءة أو الرواية. وكما تلفت الكاتب القصصي أشياء بعينها في الحياة التي يعيشها ويتخذ منها موقفًا بذاته، ويفلسفها فلسفة خاصة فكذلك تلفته أشياء بذاتها من ذلك الذي يقرأ عنه أو يروى له، فيسقط منها موقفًا بذاته ويفلسفها فلسفة خاصة ويتخذ منها مادة لعمله القصصي, ويحدث هذا بصورة واضحة في القصة التاريخية.

وبهذا المعنى يمكن أن نفهم كيف يشتق الفن القصصي -ككل الفنون الأدبية- مادته من الحياة.

الاتجاهات العامة للقصة

تعرف القصة باتجاهات عامة منها:

أ- القصة الرومانسية: وتعتمد على الخيال الحزين، والحوار الذاتي ورفض الواقع، والاتجاه إلى الطبيعة ومظاهر جمالها، ومن نماذجها: "إني راحلة" و"بين الأطلال" ليوسف السباعي، و"الجنة العذراء" لمحمد عبد الحليم عبد الله، و"الحب شيء آخر" لعنتر مخيمر.

ب- القصة الواقعية: وتنتزع أحداثها من الحياة العملية، ومن نماذجها: "الحرام" ليوسف إدريس، و"كل عام وأنتم بخير" لمحمود تيمور، و"عسل الشمس" لفؤاد قنديل، و"وجوه وأحلام" لأحمد زلط.

جـ- القصة التاريخية: وتستمد أحداثها من التاريخ، ومن نماذجها: "دماء" لفطير صهيون"، و"قاتل حمزة"، و"عمر يظهر في القدس" لنجيب الكيلاني، و"قلعة الجبل" لمحمد جبريل.

د- القصة الاجتماعية: وفيها تصوير أو نقد للعادات والبيئات، ومن نماذجها معظم قصص نجيب محفوظ، وإحسان عبد القدوس، ويوسف السباعي، ويوسف جوهر، وإبراهيم الورداني، ونجيب الكيلاني، وعنتر مخيمر، وعلوي طه الصافي، وعبد العزيز البشري.

هـ- القصة التحليلية النفسية: وفيها تركيز على شخصية خصبة أو نادرة بالتحليل والتفسير، ومن نماذجها: رواية "السراب" لنجيب محفوظ، ومعظم قصص إبراهيم المصري القصيرة.

و القصة البوليسية: وتعتمد على الجرائم، ووسائل كشفها ومقاومتها، ويهتم فيها

بتصوير المغامرات والمفاجآت، ومن نماذجها: "قاضي البهار ينزل البحر" لمحمد جبريل.

ز- القصة العلمية: وتدور حول الاكتشافات والمخترعات من نماذجها بعض روايات مصطفي محمود، ونهاد شريف.

وليس هناك ما يمنع أن تحمل القصة وصفين معًا كأن تكون واقعية اجتماعية، أو تحليلية علمية، وتخضع هذه التسمية لطبيعة الموضوع وطريقة الكاتب.

عناصر العمل القصصي

ولكن العمل القصصي لا يستوي حتى تتوافر له عناصر بذاتها. فهناك حوادث وأفعال تقع لأناس أو تحدث منهم, وبذلك يوجد العنصر الثاني وهو عنصر الشخصية. ووقوع الحادثة لا بد أن يكون في مكان وزمان, وهذا هو العنصر الثالث. ثم هناك الأسلوب الذي تسرد به الحادثة، والحديث الذي يقع بين الشخصيات. والعنصر الأخير هو الفكرة أو وجهة النظر، فكل قصة تعرض بالضرورة وجهة نظر في الحياة وبعض مشكلاتها. وكل العناصر السابقة ليست سوى أدوات تكشف لنا بها القصة عن طريقة المؤلف في النظر إلى الحياة, وفهمه لها, وموقفه العام منها.

وفيما يأتي دراسة سريعة لعناصر العمل القصصي:

1- الحادثة:

الحادثة في العمل القصصي هي مجموعة من الوقائع الجزئية مرتبطة ومنظمة على نحو خاص هو ما يمكن أن نسميه "الإطار" plot؛ ففي كل القصص يجب أن تحدث أشياء في نظام معين. وكما أنه يجب أن تحدث أشياء فإن النظام هو الذي يميز إطارًا عن آخر. فالحوادث تتبع خطا في قصة، وخطا آخر في قصة أخرى (1).

والذين يتعرضون لنقد القصة عندنا يتحدثون عما يسمونه "الحبكة" بدلا من الإطار، ومفهومها أن تكون حوادث القصة وشخصياتها مرتبطة ارتباطًا منطقيًّا يجعل من مجموعها وحدة ذات دلالة محددة. فسرد أي مجموعة من الحوادث مرتبطة بما يلزم من الشخصيات، لا يكفي حتى تعد ما يسرد قصة فنية؛ فالسرد خاصية أيضًا للكتابة التاريخية. فالحبكة الفنية إذن في المفهومات الشائعة لها شيء يضاف إلى السرد ليجعل من الأشياء المسرودة بناء متماسك الأجزاء، يؤدي هدفًا واحدًا.

(1) Edwin Muir: The Sructure of the Novel., the Horgarth Press, London 1949, p. 16.

الحادثة الفنية هي تلك السلسلة من الوقائع المسرودة سردًا فنيًّا، التي يضمها إطار خاص.

وإذا كنا هنا نتحدث عن عنصر الحادثة فينبغي أن نذكر نوعًا من القصص يعنى عناية خاصة بالحادثة وسردها، وتقل عنايته بالعناصر القصصية الأخرى، ويسمى هذا النوع "قصة الحادثة" (1) أو "القصة السردية".

وفي القصة السردية تكون الحركة "action" هي الشيء الرئيسي، أما الشخصيات فإنها ترسم كيفما اتفق، فالحركة عنصر أساسي في العمل القصصي, وهي نوعان: حركة عضوية وحركة ذهنية. والحركة العضوية تتحقق في الحوادث التي تقع، وفي سلوك الشخصيات، وهي بذلك تعد تجسيمًا للحركة الذهنية التي تتمثل في تطور الفكرة العامة نحو الهدف الذي تهدف إليه القصة.

2- **السرد**:

حين نقرأ القصة تتمثل الحادثة فيها ولكن من خلال تلك الألفاظ المنقوشة على الورق، أي: من خلال اللغة. والسرد هو نقل الحادثة من صورتها الواقعة إلى صورة لغوية، فحين نقرأ مثلًا: "وجرى نحو الباب وهو يلهث، ودفعه في عنف، ولكن قواه كانت قد خارت، فسقط خلف الباب من الإعياء" نلاحظ هذه الأفعال: جرى، يلهث، دفع، خار، سقط، فهذه الأفعال هي التي تكون في أذهاننا جزئيات الواقعة، ولكن السرد الفني لا يكتفي عادة بالأفعال كما يحدث في كتابة التاريخ، بل نلاحظ دائمًا أن السرد الفني يستخدم العنصر النفسي الذي يصور به هذه الأفعال "وهو يلهث، في عنف، من الإعياء, في المثال السابق". وهذا من شأنه أن يكسب السرد حيوية، ويجعله لذلك فنيًّا.

وبينما يرتبط المؤلف المسرحي بطريقة واحدة لكي يحكي قصته -وهي السرد الذي يتمثل من خلال الحوار الذي يجري بين الشخصيات- فإن لكاتب القصة أن يختار واحدة من ثلاث طرائق: الطريقة المباشرة أو الملحمية epic، وطريقة السرد الذاتي autobiography وطريقة الوثائق. والطريقة الأولى مألوفة أكثر من غيرها، وفيها يكون الكاتب مؤرخًا يسرد من الخارج, وهو في الطريقة الثانية يكتب على لسان المتكلم، وبذلك يجعل من نفسه وأحد شخوص القصة شخصية واحدة, وهو بذلك يقدم ترجمة ذاتية خيالية. وفي الطريقة الثالثة تتحقق القصة عن طريق الخطابات أو

(1) انظر المرجع السابق.

اليوميات أو الحكايات والوثائق المختلفة، ومن الواضح أن لكل من هذه الطرائق الثلاث مزاياها لخاصة؛ لأنه في حين تفسح الطريقة المباشرة دائمًا أبعد المدى، وتعطي أكثر قدر من حرية الحركة، فإنه يمكن الحصول على متعة أعظم وأقرب إلى النفس عن طريق استخدام طريقة المتكلم أو طريقة الوثائق (1).

3- **البناء**:

لقد عرفنا أن الكاتب يختار وقائع بذاتها، يؤلف بينها، ويكون منها البناء الكامل للحادثة.

وهناك صور عدة لبناء الحادثة القصصية بناء فنيًا, ويمكن أن يقال: إن كل قصة لها صورة بنائية خاصة بها، ومع ذلك فقد أمكن ضبط مجموعة من الصور البنائية العامة.

وهناك -صور بصفة عامة- صورتان لبناء الحبكة القصصية هما: الصورة الانتقائية والصورة العضوية organic. وفي الصورة الأولى لا تكون بين الوقائع علاقة كبيرة ضرورية أو منتظمة, وعندئذ تعتمد وحدة السرد على شخصية البطل الذي يربط -بوصفه النواة الشخصية المركزية- بين العناصر المتفرقة. وقصص المغامرات بعامة تمثل هذا النوع. مثال ذلك قصة "روبنسون كروزو" (2)، فالأشياء فيها تتحدث، والشخصيات تلتقي وتفترق، ولكنها ليس لها عمود فقري بنائي واضح، أو وحدة عضوية, وليس من الضروري لكاتب في هذه الحالة أن يعرف كل تفصيلات القصة قبل أن يبدأ كتابتها، بل يكفي أن يكوّن في ذهنه معرفة عامة بالطريق الذي ستتبعه القصة.

أما في الصورة البنائية العضوية فإن القصة مهما امتلأت بالحوادث الجزئية المنفصلة الممتعة فإنها تتبع "تصميمًا" عامًّا معقولًا. وفي خلال هذا التصميم تقوم كل حادثة تفصيلية بدور حيوي واضح, فهناك شيء أكثر من مجرد الفكرة العامة عن مسار القصة. فالخطة كلها لا بد أن تعد بصورة مفصلة، وأن تنظم الشخصيات والحوادث بحيث تشغل أماكنها المناسبة، وأن تؤدي كل الخطوط إلى النهاية.

وينبغي أن يكون واضحًا أن الصورة البنائية تختلف من نوع قصصي إلى آخر؛ فالصورة البنائية التي تتمثل في الرواية لا يمكن أن تصلح لبناء قصة قصيرة, والصورة

(1) انظر: Hudson: An Intoduction to the Study of Literature., pp. 1978.
(2) Robinson Crusoe، اسم رواية لـ "دانيال ديفو" Daniel Defoe وهو كاتب إنجليزي "1731-1660"، وقد كتب هذه الرواية في عام 1719.

البنائية الأولى التي سبق ذكرها هي أنسب صورة للرواية، في حين أنها لا تصلح للقصة القصيرة. والصورة الثانية تصلح للقصة دون القصة القصيرة؛ لأن القصة القصيرة بحكم طبيعتها تتطلب صورًا بنائية خاصة.

وأبسط صورة لبناء القصة -وهي الصورة المألوفة بصفة عامة- هي تلك التي تتمثل بين طرفي الصراع، وهما الهدف والنتيجة. فإذا كان "أ" يهدف إلى الزواج من "ب" برغم منافسة "ج" وممانعة "د" فإنه إما أن ينجح أو يخفق, ونجاحه هو النتيجة. وهو في سبيله إليها سيصادف حوادث مفاجئة كثيرة تقربه من النجاح حينًا ومن الإخفاق حينًا، وهذه الحوادث المفاجئة يمكن أن تقع فوق الخط المستقيم وأسفله، ذلك الخط الذي يمتد بين طرفين هما الهدف والنتيجة، والذي يخترقه خط الحركة في القصة عدة مرات في اجتيازه من مفاجأة نجاح إلى مفاجأة إخفاق، حتى يتصل أخيرًا بالخط المستقيم عند نهايته أو أسفله، تبعًا للهدف الأخير أو فقدان الهدف الرئيسي من حركة القصة (1).

وينقسم هذا الخط عادة إلى عدة مراحل، فيبدأ بالمقدمة التي قد تشغل فصلا أو أكثر من أول القصة، وفيها نعرف الأشياء اللازمة لفهم ما سيأتي. ثم تبدأ "الواقعة الأولى" وتبدأ معها عملية البناء. ثم تأتي بعد ذلك "الحوادث المفاجئة" وهي تفقد قيمتها الفنية إذا لم تأت منطقية في موضعها. وينمو "الصراع" مع نمو "الحركة" في القصة حتى نصل إلى أقوى الحوادث إثارة وهي عادة تتمثل في أشد المواقف تعقيدًا في عملية البناء، أي: فيما يسمى بذروة التعقيد. ثم تبدأ الأشياء في مرحلة "التنوير -de-nouement"، وهذه المرحلة تفتح طرقًا مختلفة إلى نهاية القصة. وهي في القصص ذات "النهاية السعيدة" تزيل العراقيل التي تعوق الوصول إلى الهدف الرئيسي، وعندئذ تظل في حاجة لرؤية كيف يتم ذلك في الواقع. أما في قصص "المآسي" فإن مرحلة التنوير تشمل مواجهة عقبة على الأقل هي غاية في الصعوبة للوصول إلى الهدف الرئيسي. وهنا يجب أن نعرف ما سيحدث للناس الذين صادفهم سوء الحظ. وفي تطور القصة من مرحلة التنوير إلى نهايتها الحقيقية "وهي المرحلة التي تعرف فنيا بالكارثة catastro-phe" يتمثل "القرار الحاسم resolution" وهي مرحلة تحتاج إلى مهارة؛ لأنه في هذا الموضوع -أكثر من أي موضوع آخر- غالبًا ما يفقد القارئ تشوقه بسهولة.

هذه هي الصورة البسيطة لبناء هذه القصة، وهناك بطبيعة الحال صور أخرى

.Westland: literary Appreciation, p. 211 (1)

معقدة لا تحصى.

-4 الشخصية:

إن الأشخاص يشغلون جزءًا كبيرًا من حياتنا إذا نحن قدرنا ألوان التفاعل التي تتم بيننا وبينهم، والتي تثير كثيرًا من المشاعر، وألوانًا من العطف، وتولد الفكرة أثر الفكرة. والقصة معرض لأشخاص جدد، يقابلهم القارئ ليعرفهم، ويتفهم دورهم، أو يحدد موقفهم "وطبيعي أنه من الصعب أن نجد بين أنفسنا وشخصية من الشخصيات التي لم نعرفها ولم نفهمها نوعًا من التعاطف. ومن هنا كانت أهمية التشخيص charac-terization في القصة، فقبل أن يستطيع الكاتب أن يجعل قارئه يتعاطف وجدانيا مع الشخصية، يجب أن تكون هذه الشخصية حية، فالقارئ يريد أن يراها وهي تتحرك، وأن يسمعها وهي تتكلم، يريد أن يتمكن من أن يراها رأي العين" (1).

وكما رأينا أن هناك نوعًا من القصة يعرف بقصة الحادثة, فإن هناك أيضًا "قصة الشخصية" في الأولى تتمثل الوقائع events وفي الأخرى المواقف attitudes. في الأولى يكون الاهتمام بالحادثة أولا ثم تختار الشخصيات المناسبة، وفي الأخرى يكون العكس.

على أن الشخصيات ذاتها في القصة نوعان: نوع يمكن أن نسميه "الشخصية الجاهزة flat character" أو المسطحة، وهي الشخصية المكتملة التي تظهر في القصة -حين تظهر- دون أن يحدث في تكوينها أي تغير، وإنما يحدث التغير في علاقاتها بالشخصيات الأخرى فحسب, أما تصرفاتها فلها دائمًا طابع واحد. والنوع الثاني يمكن أن نسميه "الشخصية النامية round character"، وهي الشخصية التي يتم تكوينها بتمام القصة، فتتطور من موقف إلى آخر، ويظهر لها في كل موقف تصرف جديد يكشف لنا عن جانب جديد منها, والذوق الحديث يفضل النوع الثاني من الشخصية(2).

ومن القصص التي تهتم بالشخصية نوع يسمى "البيكارسك Picaresque"، وقد ازدهر في القرن السادس عشر، وفيه يتناول الكاتب شخصية أساسية خلال سلسلة متتابعة من المشاهد، كما يقدم مجموعة كبيرة من الشخصيات. ومن خلالها يقدم الكاتب نوعًا من المعلومات، كما يرسم صورة للمجتمع. والفرق بين هذا النوع من القصة وبين الرواية هو أن البيكارسك واقعية، في حين أن الرواية تحكي عادة مغامرات خيالية. وأوضح مثال لهذا النوع في أدبنا هو قصة "الأرض" للكاتب عبد الرحمن

(1) H. Shaw & Bement: Reading the Story., Harper and Brothers. New York 1941, p. 8.
(2) انظر: Muir: op cit, p. 26.

الشرقاوي، فليس فيها حادثة ولكن مجموعة من الوقائع التي ارتبطت بالشخصيات ذاتها. والشخصيات نفسها شخصيات جاهزة نتعرف عليها منذ أن نقابلها، ولا يكاد موقفها في الغالب يتغير، وهي في خلال القصة تمر بنا في مشاهد مختلفة تؤكد ذاتها، وقد تكرر نفسها، ولكنها مشاهد واقعية حية، ومن خلالها رسم الكاتب صورة للمجتمع الريفي.

على أن انقسام القصة إلى قصة حادثة وقصة شخصية لا يتمثل بهذه الحدة، وكل ما في الأمر أن كاتبًا يولي الشخصية اهتمامًا أكبر، وآخر يهتم بالحادثة، ولكن القصة ذاتها لا يمكن أن تخلو خلوا تاما سواء من الشخصية أو الحادثة.

ذلك ضروري لحيوية القصة؛ لأنه يمثل البطانة النفسية للقصة. ويسمى هذا العنصر "setting"، ويقوم بالدور الذي تقوم به المناظر على المسرح بوصفها شيئًا مرئيًا يساعد على فهم الحالة النفسية للقصة أو الشخصية، فهو هنا يقوم بنفس الدور الذي تقوم به الموسيقى المصاحبة للمسرحية أو القصة السينمائية. وأخيرًا يصبح التصوير مهمًا أحيانًا، حتى إنه يكاد يقوم بدور الممثل في القصة، أي: تكون له قوة درامية (1).

وهناك نوع من القصة يسمى "قصة الحقبة"، وهي قصة لا تحاول أن تطلعنا على الحقيقة الإنسانية التي تصدق في كل عصر، بل تكتفي بمجتمع في مرحلة انتقال، وبالشخصيات التي لا تكون حقيقية إلا بمقدار تمثيلها لذلك المجتمع (2). وقصة "أنا الشعب" التي سندرسها في نهاية هذا الفصل تمثل هذا النوع.

5- **الفكرة:**

يتساءل القارئ المتوسط عن "الإطار" في القصة، وهو يعني بذلك عادة "ماذا حدث؟ "، ولكن عندما نحلل القصة لا يكون لهذا السؤال من الأهمية ما يكون لسؤالنا: لماذا حدث؟ صحيح أن نهاية كل قصة تعطي نوعًا من النتيجة، فهناك شيء "يحدث" حقا, ولكن أسباب هذه النتيجة أكثر أهمية من الحوادث الواقعة ذاتها، فخلف الحوادث يقع المعنى. وهذا المعنى يقبله القارئ أو يرفضه، معتمدًا على ما إذا كان المؤلف قد كان قادرًا على إقناعه بأن النتيجة تتفق سواء مع خبرته بالحياة أو مع الحياة كما يصورها المؤلف (3).

(1) Reading the Short Story, p. 10.
(2) Muir: p. 117.
(3) Reading the Short Story, p. 11.

فالقصة إذن إنما تحدث لتقول شيئًا, لتقرر فكرة، فالفكرة هي الأساس الذي يقوم عليه البناء الفني للقصة. "والموضوع الذي تبنى عليه القصة لا يكون دائمًا إيجابيا في أثره، فمع أنه يجب أن يقرر -بطريقة مباشرة أو غير مباشرة- حقيقة عن الحياة أو السلوك الإنساني فإنه غير مطالب بأن يحل مشكلة. وقد بين كاتب القصة القصيرة الروسي العظيم "تشيكوف" (1) ذات مرة لصديق شاب أن هناك فرقًا بين حل المشكلة ووضعها وضعًا صحيحًا، فيكفي الفنان -كما قال- أن يصور مشكلته تصويرًا صحيحًا" (2).

وهناك من يعادل في الأهمية بين الشخصية والحادثة، فيعطي هذه من العناية ما يعطيه تلك, وبذلك يظهر نوع جديد من القصة "يسمى Old morality" هي القصة التي تجمع بين طابعي القصة السردية, والقصة التشخيصية (3).

6- **الزمان والمكان:**

كل حادثة تقع لا بد أن تقع في مكان معين وزمان بذاته, وهي لذلك ترتبط بظروف وعادات ومبادئ خاصة بالزمان والمكان اللذين وقعت فيهما. والارتباط بكل وحين نبحث عن مصدر إعجابنا بقصة قرأناها سنجد أن فكرتها كان لها أثر في هذا الإعجاب. ولكن هل نحن نقرأ العمل الفني لفكرته فحسب!! إن القصة صورة للحياة، ونحن نعرف الحياة معرفة جيدة وننتظر من القصة دائمًا أن تكون صادقة، حية، مقنعة، كالحياة الواقعة. ولكن القصة تمتاز بأن لها صورة فنية خاصة، فالكاتب يقدم إلينا قصة -وقصة بالذات- حين يقدم إلينا فكرة. وهنا تحدث مفارقات غريبة، فقد تكون القصة ناجحة من حيث الإطار الفني, ولكنها تنطوي على فكرة لا تروقنا. وهناك أيضًا قصص ممتلئة بالحياة، ومع ذلك تفقد الشكل الفني. وأوضح مثال لذلك قصة تولستوي(4) الشهيرة "الحرب والسلام"، فنحن نعجب بها برغم افتقارها إلى الوضوح الشكلي. يقول عنها "لبوك": "إن عمل القصاص أن يخلق الحياة، والحياة هنا قد خلقت بلا جدال، والذي ينقص هو الرضا الناتج عن الصورة السوية المتماسكة. وكان من الخير وجودها، هذا كل ما في الأمر، ولكننا قد حصلنا على قصة رائعة بدونها" (5).

---

(1) أنطون بافلوفيتش تشيكوف "1860-1904-Anton Powlovich Chekhow": كاتب مسرحي، ومؤلف أقاصيص روسي، ويعد من أئمة القصة القصيرة في العصر الحديث.

(2) نفس المصدر 13.

(3) انظر المرجع السابق ص33.

(4) الكونت ليو تولستوي Count Leo Tolstoly روائي روسي، أشهر آثاره: "الحرب والسلام" "1828-war and peace 1910".

(5) Percy Lubbok: The Craft of Fiction., Traveller's Libr., 1926, p. 40.

ومعنى هذا أن مصدر إعجابنا لا يمكن دائمًا أن يحدد بقاعدة؛ لأننا في كل قصة ينكشف لنا شيء جديد, ولكن المؤكد أن القصة -ككل عمل فني- لا يتحدد لها شكل حتى تتحقق فيها فكرة الكاتب, فتحقق الفكرة يفترض بالضرورة وجود شكل. لتكن فكرة الكاتب في موضوع كموضوع الخيانة الزوجية مثلا أن الزوج هو المسئول عن خيانة زوجته إياه. فهو لكي يحقق هذه الفكرة يبني قصته على النحو الذي يحققها, فإذا نحن أعجبنا بفكرة القصة فإننا نكون في الوقت نفسه قد أعجبنا بالصورة التي أديت فيها هذه الفكرة, وأي خلل في هذه الصورة سيكون له أثره في الفكرة. وبعبارة أخرى فإن فكرة أي قصة تتحقق بتحقق القصة ذاتها.

وكما أن هناك أنواعًا من القصة تعنى عناية خاصة بالحادثة أو بالشخصية، فهناك القصة التي تهتم اهتمامًا أكبر بالفكرة، ويقل الاهتمام فيها بالتشخيص وبالسرد. ومعنى هذا أن الشخصيات تتصرف وفقًا لفكرة الكاتب لا تبعًا لتكوينها الخاص, وبذلك قد تكون تصرفاتها منطقية، ولكنها برغم ذلك لا تكون مؤثرة؛ لأنها فقدت حريتها أمام التوجيه الخاص الذي يوجهها به المؤلف، ففي قصة الفكرة يغلب الجانب المنطقي جانب الضرورة، ويقل جانب الحرية، ولا تتساوى أهمية المنطقية والتلقائية، أو لنقل: الضرورة والحرية، إلا في نوع خاص من القصة يسمى "القصة الدرامية"، ففيها تتصرف الشخصيات تصرفات منطقية أو التصرفات الضرورية، ولكنها في الوقت نفسه تصدر عن الشخصيات ذاتها وهي في كامل حريتها، لا مسيرة كما يريد الكاتب، وقصة "مرتفعات وذرنج" للكاتبة "إميلي برونتيه" (1) أوضح مثال لهذا النوع.

هذه هي عناصر الفن القصصي، والدور الذي يقوم به كل عنصر في أنواع القصة المختلفة، التي تهتم بعنصر أكثر من اهتمامها بغيره.

على أن الأنواع القصصية الرئيسية يفرق بينها عادة بفروق فنية أخرى. وهذه الأنواع في: الرواية، القصة، القصة القصيرة، الأقصوصة (2).

والرواية Romance هي أكبر الأنواع القصصية من حيث الحجم، وهي ترتبط بالنزعة الرومانتيكية ونزعة الفرار escapism من الواقع، وتصوير البطولة الخيالية. وفيها تكون الأهمية للوقائع، حتى إن "سانتسبري" يميز الرواية بأنها قصة الواقعة، عن القصة Novel التي هي قصة الشخصية والدافع (3).

---

(1) إميلي برونتيه 1818" 1848-Emily Bronte" روائية إنجليزية, وقد كتبت رواية "مرتفعات وذرنج" Withering عام 1847.
(2) أفضل أن أطلق لفظ الأقصوصة على ما يسمى Short-Short story محتفظًا بالقصة القصيرة لما يسمى Short story.
(3) انظر: R. Liddle: A Treatise on the Novel., Jonatan Cape, London 1947, pp.. 16-17.

القصة القصيرة

وقد تحدثنا فيما مضى عن القصة كثيرًا.

أما القصة القصيرة فقد قال عنها أعظم كتابها الأمريكيين "إدجار ألان بو" (1): "إن القصة القصيرة بحق تختلف بصفة أساسية عن القصة بوحدة الانطباع Im-perssion. ويمكن أن نلاحظ بهذه المناسبة أن القصة القصيرة غالبًا ما تحقق الوحدات الثلاث التي عرفتها المسرحية الفرنسية الكلاسيكية، فهي تمثل حدثًا واحدًا يقع في وقت واحد. وتتناول القصة القصيرة شخصية مفردة أو حادثة مفردة أو عاطفة، أو مجموعة من العواطف التي أثارها موقف مفرد" (2).

وفي هذه العبارة إيجاز لطبيعة القصة القصيرة لا إيجاز بعده، ولم يفت "بو" أن يتحدث عن حجم القصة القصيرة، فقد حدد ذلك بمقياس زمني حين قرر أنها "تتطلب من نصف ساعة إلى ساعة أو ساعتين لقراءتها قراءة دقيقة" (3). وجميع النقاد يتفقون على المبادئ الأساسية التي وضعها "بو" للقصة القصيرة، ولكننا قد نجد من يختلف في مسألة التحديد الزمني، فمنهم من يحدد مدة قراءتها بين ربع ساعة وثلثها. وفي تعريف "هـ. ج. ولز" لها ذهب إلى أنها تقرأ في أقل من ساعة (4).

وربما كان التحديد الزمني يتأثر بمدى سرعة القراءة؛ ولذلك كان من الأفضل تحديدها في المكان. يقول "موزلي": "إنني أوافق على أن الإنسان لا يستطيع أن يحدد بدقة طول القصة القصيرة، ولكنني أعتقد أن الغالب أن أي قصة تقع في أقل من 500 كلمة من الأفضل أن تسمى Sketch، وأن أي قصة تقع في أكثر من 10000 كلمة من

---

(1) 1809" 1949-Edgar Allan Poe": كاتب وشاعر أمريكي، يعد أحد أبرز كتاب القصة القصيرة في العالم.

(2) The Encyclopedia Britannica, vol. 20. p. 589.

(3) Hudson. op. cit, p451.

(4) انظر: Sydney A. Moseley: Short Story Writing and Free- Lance Journalism., London, 5th ed. 1984, p.: 188.

الأفضل أن توصف بأنها قصيصة Novelette، وعندي أن القصة القصيرة بحق ينبغي أن تتراوح في الطول بين 1500 و10000 كلمة" (1).

ومهما يكن من أمر فليس هذا التحديد غاية في ذاته، ولكنه مهم لما يترتب عليه؛ لأن الحيز الضيق يؤثر في اختيار الموضوع، وطريقة السرد، وبناء الحادثة، والصياغة اللفظية، وكذلك في الصورة العامة للعمل الأدبي. وهنا لا يلتبس تلخيص الرواية الطويلة في صفحات قليلة بالقصة القصيرة، والفرق بينهما هو الفرق بين الموضوع الحي المعروض في صورة عضوية متفاعلة الأجزاء متكاملة العناصر، والموضوع الجامد الذي يغلب عليه طابع التجريد والتلخيص. فالقصة القصيرة من الممكن أن تجتاز بالقارئ فترة زمنية طويلة، كما تصنع الرواية، ولكن يحدث الفرق هنا في طريقة العرض. فالتفصيلات والجزئيات التي تملأ كل يوم وكل ساعة في تلك الفترة الزمنية لا حاجة لكاتب القصة القصيرة بها، بل إنه يجتاز كل شيء لينتقل مباشرة من لمسة من لمساته للموضوع إلى أخرى، مجتازًا بذلك من الزمن فترة قد تطول وقد تقصر. فطريقة العلاج ترتبط ارتباطًا حيًّا بالموضوع، وهذا -من جهة أخرى- فرق جوهري بين القصة القصيرة والطويلة. فلينتقل كاتب القصة القصيرة في الزمن كيف شاء، وليجتز الشهور والسنين، ولكن الذي يجعل عمله قصة قصيرة -برغم ذلك- هو الوحدة الزمنية التي تتمثل في القصة. فلا بد في القصة القصيرة من هذه الوحدة الزمنية التي ترتبط بين لمساته المتباعدة في الزمان. وهذا طبيعي إذا عرفنا أن القصة القصيرة في عمومها لا تتجاوز الفكرة الواحدة، فحسب كاتب القصة القصيرة الناجحة أن يصور هذه الفكرة أو تلك في قصته، لا مجموعة من الأفكار، مهما يكن بينها من ارتباط، كما هو الشأن في القصة الطويلة (2).

وما يقال عن الزمان يقال عن الشخصيات، فالقصة القصيرة تفضل أقل عدد ممكن من الشخصيات، خلافًا للقصة والرواية، حيث يكثر الأشخاص. فليس في القصة القصيرة فرصة لرسم هذا العدد الكبير من الشخصيات؛ لضيق الحيز من جهة، ولأن القصة ذاتها لم تنشأ لتحليل عدد كبير من الشخصيات من جهة أخرى؛ ومع ذلك فمن الممكن أن تكثر الشخصيات في القصة القصيرة، ولكنها لا بد أن تكون في مجموعها وحدة، أي أن يجمعها غرض واحد، تمامًا كما تحدث "بو" عن العواطف الكثيرة التي قد تتضمنها القصة القصيرة، على أن تكون قد أثارها موقف واحد.

(1) نفس المصدر ص118, 119.
(2) انظر: Hudson., p. 435.

كل هذا يجعل صفة "التركيز" أساسية في القصة القصيرة، فهي أساسية في الموضوع، وفي الحادثة وطريقة سردها، أو في الموقف وطريقة تصويره، أي: في لغتها. ويبلغ التركيز حد أنه لا تستخدم لفظة واحدة يمكن الاستغناء عنها، أو يمكن أن يستبدل بها غيرها، فكل لفظة تكون موحية، ويكون لها دورها، تمامًا كما هو الشأن في الشعر.

أما الرواية فهي في رأيي الصورة الأدبية النثرية التي تطورت عن الملحمة القديمة, وقد كان ظهورها مرتبطًا في أوروبا -كما يذهب "كتل Kettle"- بالنظام الإقطاعي الذي ساد العصور الوسطى، فالرواية كانت الأدب الأرستقراطي غير الواقعي للنظام الإقطاعي. وهي لم تكن واقعية بمعنى أن الهدف منها لم يكن لمساعدة الناس مساعدة إيجابية في حل المشكلات المتعلقة بأمور الحياة، ولكن للانتقال بهم إلى عالم مثالي مختلف عن عالمهم هو أجمل منه وأحسن. وكان أرستقراطيًا لأن الاتجاهات التي عبر عنها، والتي أوصى بها، كانت -على وجه التحديد- الاتجاهات التي ترغب الطبقة الحاكمة في تشجيعها لكي يظل وضعها المكتسب مستمرًا إلى الأبد.

وأما القصة فقد كان ظهورها -في رأي من الآراء- رد فعل لرواية العصور الوسطى وما بعدها في القرنين السادس عشر والسابع عشر من روايات، وفي رأي آخر نتيجة لظهور شعب قارئ والحاجة إلى ما يقرأ من مادة أدبية. وقد احتلت القصة في القرن الثامن عشر في إنجلترا مكان المسرحية الشعرية. "وقد كانت القصة أنجح في تصوير الشخصية -وهي تعمل وتتحرك- من المسرحية. ثم إن العقول التي كان من الممكن أن تجتذبها المسرحية في العصور الأخرى اجتذبها القصص" (1). وقد يقال: إن القصة ظهرت بظهور طبقة البرجوازية التجارية القوية التي تمثل الطبقة الوسطى. وهذه الأسباب تصور جزءًا من الحقيقة، ولكن "كتل" يربط بينهما وبين الثورة الإنجليزية، تلك الثورة التي لم تكتفِ بأن تطور علاقات الناس الاجتماعية، بل امتدت إلى تطوير نظرتهم إلى الحياة وفلسفتهم وفنهم.

وأما القصة القصيرة فهي حديثة العهد في الظهور، وربما أصبحت في القرن العشرين أكثر الأنواع الأدبية رواجًا. وقد ساعد على ذلك طبيعتها والعوامل الخارجية.

أما من حيث طبيعتها فقد أغرت كثيرًا من الشبان بكتابتها، برغم أنها في الحقيقة أصعب أنواع القصص؛ ولذلك يخفق 70% على الأقل في كتابتها.

(1) Liddel: A Treatiste on the Novel., 17-18.

وأما من حيث العوامل الخارجية فقد تميز عصرنا بالآلية والسرعة، وظهرت مئات الصحف والمجلات التي تحتاج كل يوم لمئات القصص. وهي بحكم الحيز والناحية الاقتصادية تفضل القصة القصيرة.

والإذاعة كذلك -لأنها بحكم عامل الزمن لا تستطيع أن تمنح المتحدث أكثر من ربع ساعة- قد ساعدت على رواج القصة القصيرة. والناس أنفسهم قد أخذتهم السرعة، فهم في كل مظاهر حياتهم ميالون إلى التخفف والبساطة, وكان هذا طابعهم فيما يختارون للقراءة، فوجدوا في القصة القصيرة ما ينشدون. ثم لا ننسى عامل القلق الذي يسود الإنسانية، والذي لا يتيح للناس الحالة النفسية اللازمة لقراءة قصة طويلة أو رواية تحتاج إلى استرخاء ذهني ونفسي, أمدًا بعيدًا، كما كان الشأن في القرنين السابع عشر والثامن عشر في أوروبا، يوم كانت الرواية تطول وتطول إلى أن تملأ المجلدات, ويجلس إليها القارئ يقطع بقراءتها ليالي فصل الشتاء الطويلة.

ومن الصعب أن نجد تحديدًا نهائيًّا لمنهج القصة القصيرة، برغم اتفاقنا على مجموعة من الأصول والظواهر العامة التي تبرز في هذا الفن. فبرغم الإطار الضيق نسبيا الذي تتحرك فيه القصة القصيرة، ما زال هناك تنوع ملحوظ في المناهج التي يتبعها كتاب هذا الفن. وكل من هؤلاء الكتاب إنما يصدر عن تصور خاص لعوامل التأثير في القصة القصيرة وفي الهدف منها، فهم -بعبارة أخرى- يختلفون في المنهج من حيث الغاية, والوسيلة.

المؤكد أن غاية الجميع هي أن يبدعوا عملا فنيا، فهم في ذلك متفقون لا محالة، وإنما يقصد بالغاية هنا الغاية التي يحققها كل منهم بالنسبة لقارئه.

فمن الكتاب من يحرص على أن يقول للقارئ كل شيء تفصيلا، وألا يترك للقارئ شيئًا يستكشفه بنفسه، أو يترك له فرصة استنباط شيء وراء المواقف ووراء الكلمات.

وهذا النمط من الكتاب يعنى في الغالب بعنصر الحادثة في القصة التي يكتبها, ومن ثم يركز الكاتب كل عنايته في سرد المواقف والعناية بالأسلوب, وقصص محمود تيمور القصيرة تمثل هذا النمط أحسن تمثيل.

ومن الكتاب من يؤثر التركيز على الشخصية، يرسمها في أناة ودقة، ويجعلها المحور الذي تدور حوله كل الأحداث المتعلقة به، ومن ثم لا يرد من المواقف والأحداث في القصة إلا ما يجلو الشخصية، بغض النظر عن تناسق هذه المواقف بعضها مع

بعض، أي: بغض النظر عن كون هذه المواقف تمثل في مجموعها -أو لا تمثل- حكاية متماسكة.

ثم هناك القصة القصيرة ذات الطابع الرومانتيكي. وفي هذا النمط يركز الكاتب على عواطف الشخصية أو الشخصيات التي يصورها، وكثيرًا ما نجد الكاتب في هذه الحالة يرتاد الموضوعات التي تتيح له مستوًى عاليًا من العاطفة، وكثيرًا ما يكون الموضوع ذا طابع مأساوي.

وقريب من هذا النمط القصة القصيرة ذات الطابع الشعري. وفيها تختفي الحادثة تمامًا أو تكاد، فهي لا تتضمن سلسلة متصلة من المواقف، وهي كذلك لا تعنى برسم الشخصية، وإنما تتكون من انبثاقات عاطفية شتى، نابعة من موقف شعوري بعينه يلحّ على الكاتب, ويضغط على نفسه كما هو الشأن في القصيدة.

ثم هناك القصة القصيرة التي تهتم بالفكرة، وهي نوعان: رمزية، وأسطورية.

وفي هذا النمط يستغل الكاتب الرموز الشعبية والأساطير الجاهزة في أن يضمنها وجهة نظر خاصة أو فكرة خاصة، وفي هذه الحالة لا يأخذ الكاتب من الرمز أو الأسطورة إلا الإطار العام.

ثم هناك كذلك القصة القصيرة الكاريكاتورية، وفيها يهتم الكاتب بالموقف والشخصية معًا، ولكنه يرسمها بطريقة الكاريكاتير، فيجرد الشخصية والموقف من العناصر العادية، ولا يلتفت فيها إلا إلى البارز المميز ذي الدلالة الخاصة فيجسمه, ويضخمه لكي يلفت النظر إليه، تمامًا كما يصنع رسام الكاريكاتير (1).

وليس هذا إحصاء لمناهج القصة القصيرة، وإنما شئنا هنا أن نقدم مجموعة من المناهج البارزة الشائعة. وما يزال كتاب القصة القصيرة يطلون علينا بين الحين والآخر بكشوفهم الجديدة في هذا الميدان، فيزيدون هذا الفن ثراء وتنوعًا، ويعملون -بطريقة غير مباشرة- على تطوير هذا الفن.

وقد عرفنا أن هناك نوعًا من القصص لا هو بالقصير ولا هو بالطويل ولكن بين بين، وهو ما أطلقنا عليه اسم القصيصة، تصغيرًا لاسم القصة. وهذا النوع غير ذائع نسبيًّا، فقليلون من يكتبونه أصلًا، والذين يكتبونه لا يتخذون منه نوعًا مميزًا لنتاجهم

---

(1) راجع تفصيلاً عن هذه الأنماط في مقدمة كتاب «قصص من مصر»، من مطبوعات الجمعية الأدبية المصرية «دار المعرفة بالقاهرة سنة 1955». وانظر كذلك مقالة عن إحدى قصص فاروق خورشيد الكاريكاتورية بمجلة الثقافة، عدد 725 «لجنة التأليف والترجمة والنشر».

الفني. ومن أبرز من عالجوا هذا النوع في أدبنا القصصي يحيى حقي.

وكما يقل بين الكتاب إنتاج هذا النوع يقل كذلك النوع الآخر الذي سميناه بالأقصوصة، أي: القصة الأقصر من القصيرة، وأغلب ما يدور هذا النوع الأخير حول مشهد صغير أو فكرة جزئية أو مجرد الفكاهة أو اللمسة النفسية.

قصة أنا الشعب "دراسة تطبيقية"

هذه هي الخطوط العامة لنظرية "فن القصص"، وواضح أن المجال لا يتسع هنا لدراسة تطبيقية تمثل كل تلك الأنواع والأنماط، ومن ثم فإننا نكتفي بنموذج لدراسة إحدى القصص.

أما القصة فهي قصة "أنا الشعب"، وأما مؤلفها فهو الكاتب المشهور الأستاذ محمد فريد أبو حديد. وهو مشهور في أكثر من ميدان ولكن ربما كانت شهرته الأدبية راجعة أولًا إلى نتاجه الأدبي القصصي الممتاز، سواء منه التاريخي وغير التاريخي.

والحادثة في هذه القصة حادثة بسيطة، وإن كانت قد أخذت شكلًا معقدًا نوعًا ما؛ لكثرة ما تداخل فيها من المواقف الجزئية التي قد يكون لها أهميتها في بعض الأحيان، ولكنها كانت كذلك في أحيان أخرى لا يكاد يكون لها أثر ملحوظ في سياق الحادثة. ومن ذلك مثلًا محاولة "سيد" أن يحصل على شهادة البكالوريا، فنلاحظ أنه صرف جزءًا كبيرًا في التفكير في هذا الموضوع، كما أنه شغل جزءًا من سياق القصة بمحاولته الحصول على البكالوريا ونجاحه أخيرًا في الحصول عليها.

وإذا بحثنا عن المبرر لكل هذا في الحادثة, وجدنا المسألة أبسط من ذلك بكثير، فالقصة في ذاتها لا تفيد شيئًا من هذه المحاولة أكثر من أن تضيف شخصية جديدة هي شخصية "عبد الحميد عباس" صديق سيد القديم، فمحاولته الحصول على البكالوريا تدعوه إلى البحث عن هذا الصديق الذي أصبح مدرسًا ليستعين به في دراسته. ومنذ هذه اللحظة تبدأ أطراف خيوط جديدة لقصة صغيرة تسير جنبا إلى جنب مع القصة الأساسية، وهي قصة علاقة بين عبد الحميد هذا ومنيرة أخت سيد. وقد رأينا في آخر الأمر إلى أين انتهت هذه العلاقة، فقد اقترن عبد الحميد بمنيرة. وسواء وقفنا عند الحادثة التي صدرت عنها هذه القصة وهي الحصول على البكالوريا أو عند هذه القصة ذاتها، فإننا لا نكاد نجد لها أي دور خطير في سياق القصة ذاتها.

بعبارة أخرى: ماذا يربط هذه المحاولة وهذه القصة بالحادثة الكبيرة في القصة الرئيسية؟ أي رباط يربط هذه الأشياء بالحادثة؟ وإلا فما دورها وما أهميتها؟ ومن أجل ذلك تضخمت القصة.

على أن الحادثة الأصلية ذاتها بسيطة كل البساطة، فهي قصة شاب من أسرة كبيرة فقدت عائلها، وكان هذا الشاب ما يزال في مقتبل عمره لم يحصل على البكالوريا بعد. وهو يحس بأن عليه مسئولية ضخمة وهو ما يزال في هذه السن الصغيرة: مسئولية الأسرة ومسئولية نفسه، وربما كان يحس كذلك بمسئوليات أخرى إزاء أشخاص كان يصاحبهم على مضض, وهو يلاقي في صداقته لهم شيئًا من العنت، ولكنه يحاول أن يفرض شخصيته على هؤلاء الأصدقاء. ويظل من هؤلاء شخصان سيكون لهما دورهما في القصة فيما بعد، أحدهما "مصطفى عجوة" والآخر "حمادة الأصفر". ويبدأ الفتى نوعًا من الجهاد في الحياة, يحاول الكتابة في بعض الصحف لأنه كان يظن أنه أديب بارع، ولكن محاولته الأولى لم تأت بنتيجة.

ثم ينتقل من هذه المحاولة إلى محاولة أخرى هي احتراف التمثيل، يغريه بذلك أصدقاؤه أنفسهم، ولكنه لا يستمر في هذه الحرفة طويلا؛ لأنه لا يحب أن يقف هو في الدور الذي يصفع فيه حتى وإن كان هذا تمثيلا وليس حقيقة. فهو إذن فتى متمرد منذ اللحظة الأولى، وربما كان لتمرده هذا أثر كبير في إخفاقه المتلاحق في الحياة، فهو كما أخفق في الكتابة إلى الصحف، وكما أخفق في احتراف التمثيل كذلك، لم تستمر وظيفته الجديدة التي ظفر بها في محلج "السيد أحمد جلال" كثيرًا.

كان بين السيد جلال هذا وبين والد سيد صداقة قديمة هي التي كانت سببًا في أن يلحق الفتى بمحلجه. وعندئذ تبدأ علاقة بين الفتى وبين "منى" بنة السيد جلال, وهنا تبدأ قصة مستقلة إلى حد ما هي قصة هذه العلاقة بين "سيد" و"منى". وهي علاقة ستصادف كثيرًا من العقبات، ويتكلف سيد في سبيلها كثيرًا من المشقات، ولكنها ستنتهي آخر الأمر نهايتها الطبيعية، فيقترن سيد بمنى. على أي حال لا يستمر سيد كثيرًا في محلج السيد جلال, ولم يكن هذا إلا لأن صديقه القديم مصطفى عجوة الذي كان يوقع به في كل مناسبة لدى السيد جلال قد نجح أخيرًا في أن يوغر صدر سيد عليه، وإذا به ينجح في أن يحمله على فصله من العمل.

ويخرج الفتى لا يدري سببًا لما حدث، ويتعمد مقابلة السيد جلال فيما بعد، وتنتهي المقابلة بينهما بتحدٍّ صارخ؛ ذلك أن الفتى كان يحس أنه لا يقل شيئًا عن السيد

جلال، وأنه يستطيع أن يكون ندًّا له، برغم الغنى الذي يتمتع به السيد جلال، وضيق الحال الذي يعاني منه سيد. فلم تكن المسألة أمامه مسألة ثروة أو غنى، ولكنها مسألة حق في الحياة وكرامة إنسانية. وعلى هذا الأساس تحدى ولي نعمته، وإن كان يحس بأن هذا التحدي قد قطع أمله في الحصول على منى.

ثم يمضي إلى التفكير في نفسه وفي الحياة وفي الناس. وتستمر فترة انطواء يعاني فيها شيئًا كثيرًا من الألم، ويحس الفقدان إحساسًا قويًّا، ففي هذه اللحظة اتضح له أنه فقد كل شيء وأنه كان مخطئًا يوم تخلف عن المدرسة. وهو ينظر الآن فيجد زملاءه قد ظفروا بالشهادات العالية, وأصبحوا أشخاصًا لهم مكانتهم في المجتمع، وفي وسعهم أن يقوموا بأعباء الحياة. وعندئذ يفكر في العودة إلى المدرسة، والحصول على شهادة البكالوريا، ولكنه كان يعرف تمامًا أن هذه العملية لن تكون لها قيمة كبيرة؛ لأن حصوله على البكالوريا يقتضي منه أن يتم تعليمه العالي. وهذا بدوره يحتاج منه إلى مال كثير فضلا عن حاجة عائلته وحاجة أخته منيرة, التي كانت على وشك أن تحصل بدورها على شهادة البكالوريا.

ومع كل هذا ذهب إلى صديقه عبد الحميد عباس المدرس ليجد فيه عونًا له على التقدم للبكالوريا والتحضير لها. وهو ينجح في الحصول على هذه الشهادة، ولكنه كما كان متوقعًا، لا يكاد يفيد منها شيئًا، بل جاءت فائدته من ناحية أخرى وفي ميدان آخر هو ميدان التجارة. فهو منذ أن تحدى السيد جلال عوّل على أن يبدأ مثله تاجرًا بسيطًا حتى يصير يومًا ما منافسًا له في ميدان التجارة، ويقف معه على قدم المساواة.

ويحمل الفتى موازينه وعشرين جنيهًا كان قد ادخرها في أثناء عمله بالمحلج، ويمضي نحو الريف إلى السوق ليبتاع وليمارس التجارة. وهو في طريقه إلى السوق يقابل صديقه القديم حمادة الأصفر, وحمادة شخصية لها دور كبير في القصة، يبدأ منذ هذه اللحظة. وكانت لحمادة هذا خبرة بالتجارة -تجارة القطن بخاصة- تفوق ما يعرفه سيد. ويتفق الاثنان معًا، ويكون من هذه الشركة مكسب كبير لهما معًا. وتستمر هذه الشركة بعض الوقت وإن كان سيد يتحملها على كره منه, فقد كان حمادة هذا كريهًا بغيضًا له. وينجح سيد في أن يجمع بعض المال من هذه التجارة الصغيرة ليشتري صفقة أكبر يبيعها إلى السيد جلال ويربح فيها ربحًا كبيرًا، يكتشف بعده بفضل حمادة أنه كان من الممكن أن يخرج منها بربح أكثر.

وهكذا كادت العلاقة بين سيد والسيد جلال تعود مرة أخرى إلى مجاريها الطبيعية,

ولكن حدث ما جعل هذه العلاقة تمضي في توترها حين جاء موسم الانتخابات، فقد حاول السيد جلال أن يستميل بعض الأشخاص إليه؛ ليقوموا بالدعاية له ضد منافسه محمد باشا خلف.

والحق أن السيد قد حاول في هذه المناسبة أن يقف موقفًا كبيرًا ضد تلك التزييفات التي كانت تتم في عمليات الانتخابات، التي كانت الإدارة نفسها تتعهدها؛ ولذلك نجده ينضم إلى المرشح الشعبي السيد العجمي، ويحاول أن يقوم له بالدعاية الكافية. ويدعو إلى إقامة سرادق لهذه الدعوى ينتهي بالإخفاق؛ لأن رجال السيد جلال متضامنين مع رجال الشرطة قد تدخلوا وهدموا السرادق، وشتتوا من حولهم. وتخفق المحاولة، وينتصر السيد جلال، بعد أن يتنازل العجمي ومحمد خلف ولكن السيد سيستدعى إلى المركز، وهناك يلقى معاملة سيئة من رجال الشرطة، ويسجن بعض الوقت، حتى يتدخل السيد جلال في الأمر، ويطلب الإفراج عنه. ويتبين بعد ذلك أن عبد الحميد عباس هو الذي سعى هذا المسعى لدى السيد جلال.

ويخرج سيد من السجن ولكنه لا يستطيع أن يعمل شيئًا، فيفتح له صديقه عبد الحميد بابًا جديدًا يستطيع أن يستغل فيه موهبته الكتابية، فيعرض عليه أن يعمل محررًا في جريدة "بريد الأحرار" التي يصدرها صديقه مختار. ويقبل سيد العرض الجديد، ويجد في هذا الميدان فرصة جديدة للانتقام من هؤلاء الأشخاص الذين هم أساس الفساد، كما يجد فرصة للحملة على الأوضاع الاجتماعية الفاسدة في ميدان الصحافة.

وينتقل سيد إلى مصر ليقوم بمهمته الجديدة، فيبدأ في الجريدة مصححًا للبروفات، وينتقل بعد ذلك إلى الكتابة. وهو في هذه المرحلة يتعرف على الشيخ مصطفى، التاجر الصغير الذي يفتح له بيته، فيتعرف فيه على ابنته فطومة. وتبدأ فطومة تشغل حيزًا من تفكيره وإن كان لا يتعدى الفترات التي يوجد فيها في البيت، ولكنها على كل حال لم تستطع أن تمحو من خياله صورة منى.

وتبدأ مقالاته النزالية التي يحمل فيها على بعض الشخصيات الكبيرة حملة سافرة ولكنها حملة شديدة، ويكون هذا سببًا في أن يجزل له السيد علي مختار العطاء، ولكنه كان سببًا أيضًا في أن يذهب به أكثر من مرة إلى نيابة الصحافة. وهو يفلت في المرة الأولى، ولكنه ينتهي في المرة الثانية إلى أن يودع السجن بعض الوقت. ويعتريه شيء من المرض في أثناء السجن، وينتقل إلى المستشفى، ثم يعود ليفرج عنه بعد قليل. ويمضي

ليجد القاهرة تتنفس أنفاسًا مكتومة بعد حريق امتد في أطرافها، فهو يشم الدخان في كل شارع وفي كل مكان، وفي هذه الأثناء تكون أسرته قد جاءت إلى القاهرة بعد أن أخبرها حمادة الأصفر، الذي أصبح ثريًّا بعد صفقة كبيرة عقدها مع محمد خلف.

وهذه الصفقة جاءت بعد مساومات كثيرة بين حمادة هذا ومحمد خلف؛ نتيجة لأن محمد خلف كان قد أصبح متصرفًا في شئون السيد جلال، الذي لقي حتفه فجأة وترك وراءه أسرة تتناولها الألسن كما تتناول سمعته، التي وجد الكثيرون سبيلًا إلى الطعن فيها عندما عرفوا أنه كانت تربطه بالسيدة التركية علاقة زواج ولكنه زواج عرفي. وقد حاول حمادة الأصفر -لصلته بها- أن يستغل الموقف، وأن يعرض عقد الزواج على خلف هذا لقاء مبلغ كبير من المال, ولكنه لم يصنع؛ لأن صديقه السيد استطاع أن يقنعه بمائة جنيه فحسب، ويأخذ منه هذه الوثيقة التي كانت تكفي لأن ينتقل نصف ميراث السيد جلال إلى ابنه من تلك السيدة. أصبح حمادة ثريا بعد أن ظفر بعشرة آلاف جنيه من السيد خلف في فترة كان التلاعب فيها بتجارة القطن كافيًا لأن يرفع أمثاله من الحضيض إلى تلك الصورة التي بلغها. وهو في إقامته في القاهرة تنشأ بينه وبين فطومة بنة الشيخ مصطفى علاقة مودة, ولكن فطومة هذه لا تعيره اهتمامًا؛ لأنها وجدت من هو أكثر منه غنى وجاهًا في البيئات الخاصة التي لا يغشاها إلا الشخصيات الكبيرة من مثل محمد باشا خلف ومن مثل الست هدى. وتنتهي القصة بأن يعود سيد بعد كل هذا إلى منى, ويفض ما بين الأسرة البائسة ومحمد خلف الذي كان يريد أن يحصل على كل الثروة عن طريق زواج ابنه محمود من منى. وينجح سيد آخر الأمر في أن يكشف لمنى عن حقيقة شعوره نحوها، وأن يفض ما بين أسرتها ومحمد خلف من علاقة ومن نزاع، وينتهي الأمر بأن يقترن بمنى.

وإلى هنا تكون حوادث القصة الرئيسية قد انتهت، فهي كما قلت قصة بسيطة في تكوينها لا تعدو أن تكون قصة لفتى متمرد، يشق طريقه بيده ويلاقي في سبيل ذلك الصعوبات التي قد تصل أحيانًا به إلى السجن، ولكنه مؤمن بقوته ومؤمن بحقه، ولذلك تنتهي فترة جهاده بأن يظفر آخر الأمر بما كانت تهدف إليه نفسه منذ اللحظة الأولى.

ولكن هل كان كل همّ الكاتب أن يقص علينا هذه القصة؟ ماذا كان يريد من وراء كل هذا؟ هل يكفيه أن يصور لنا جهاد هذه الشخصية التي عادت آخر الأمر إلى البداية التي بدأت منها, فإذا بنا نجد السيد مديرًا للمحلج في آخر القصة بعد أن

رأيناه وزانًا بالمحلج في أول القصة؟ هل كل القصة تجري وراء تصوير هذا الصراع الذي جعل وزان المحلج في يوم من الأيام مديرًا له؟ لو كانت القصة تسعى إلى ذلك لكانت أبعد شيء عن المضمون الذي يبدو أن الكاتب كان يسعى إليه من وراء كل هذه الحوادث. وعبارة "أنا الشعب" لا تتحقق في أن يرتفع وزان المحلج يومًا ما إلى مدير لهذا المحلج،فمن السهل جدا أن ينقلب هذا الوزان مديرًا وتبقى الأزمة هي هي، وتبقى المشكلة قائمة، ويظل الشعب هو نفس الشعب، بكل أوضاعه وكل أفكاره وتقاليده، أو لنقل: يبقى هذا الشعب كما هو دون أن يحس بشيء من ذلك الوعي الذي أحس به فرد من الأفراد فجأة، يرتقي إلى إدارة محلج بعد أن كان موظفًا صغيرًا فيه. بعبارة أخرى: ليست هذه القصة قصة شعب, ولكنها قصة فرد من هذا الشعب وليست فيها أي رمزية حتى نأخذ صورة هذا الوعي التي تمثلت لنا في شخصية سيد على أنها رمز لوعي أكبر وأكثر امتدادًا هو الوعي الشعبي، وعي الجماهير التي تحس بواقعها المرير, فتحاول جاهدة التخلص منه وإن لاقت في ذلك أكبر العناء حتى تصل آخر الأمر إلى ما تريد.

وليست هناك شخصية أخرى تسير في الخط نفسه، فحمادة الأصفر الذي بقي معنا حتى اللحظة الأخيرة في القصة لم يزد على أن أصبح ثريا, وإن كان لا يزال هو حمادة الأصفر البغيض إلى النفس، الكريه الجبان الخبيث الذي ينطوي على نفس منحطة. قد يكون في صداقته وعطفه على سيد شيء من اعتبار أخلاقي، ولكن هذه المسألة لا تغير من واقع حياته شيئًا، فهو على استعداد دائمًا لأن يقف في وجه صديقه هذا لقاء خمسة جنيهات "أيام الانتخابات". إذن فلم يكن حمادة ممثلا للوعي الشعبي، بل لم يكن فيه أقل قدر من هذا الوعي. وكذلك كان مصطفى عجوة، فقد كان ذنبًا من أذناب السيد جلال، هو والشيخ القرش وأمثالهما ممن يعيشون على فتات موائد السادة، ويقنعون بتلك الحياة المهينة لقاء ما يحصلون عليه من دراهم، حتى عبد الحميد عباس الذي كان على درجة من التعليم، والذي كان هو نفسه يعمل بالتدريس، لم يكن فيه الوعي الكافي، وإذا بمهمته في القصة تقتصر على أن يكون رجلا يمد يد المساعدة أحيانًا لأسرة صديقه, حتى إذا بحثنا عن الدوافع لهذا لم نجد ذلك؛ نتيجة لأنه يريد أن يساعد شخصًا مجاهدًا هو سيد وأن يدفع به إلى أمام، ويحمل عنه عبء القيام بشئون الأسرة، ولكنه كان يصنع ذلك في الحقيقة؛ لأنه كانت له رغبة خاصة في هذه الأسرة وهي أن يقترن بمنيرة أخت سيد, فلم يكن يقوم بهذه المهمة الإنسانية إذن لوعي إنساني, بل لرغبة شخصية.

أما الشخصيات الشعبية الصغيرة الأخرى، مثل شخصية الشيخ مصطفى، فقد رأيناها شخصية ضائعة تخفي عن الناس حقيقة أمرها، تلك الحقيقة التي تنفر منها كل نفس كريمة.

كان الشيخ مصطفى يتجر في المخدرات، وكان هذا سببًا لأن تصل هذه المواد إلى يد ابنته "فطومة" تلك الفتاة الساذجة، وإلى كل الزوار الذين كانت تلاقيهم هذه الفتاة وتقدم إليهم شيئًا من هذه المادة لقاء أجر معين.

كل ذلك فتح نظرها على أشياء غريبة هي من لوازم المجتمع المنحلّ، من لوازم المجتمع الذي يعاني أشد المعاناة، ويحاول الفرار.

حاول الكاتب في هذه القصة أن يمس مواطن الفساد المستشري في كل مكان، فامتد إلى جوانب مختلفة من الحياة؛ ليضع أصبعه على موطن الفساد في كل منها. فهو في أثناء سرده للحادثة يصور لنا الفساد في الإدارة الحكومية، ويصور لنا الفساد في نظم الحكم وما يتبعها من اعتبارات سياسية، كقيام الأحزاب وتناحرها على الحكم بكل وسيلة، وما تبع ذلك من انتخابات تزيف فيها الحقائق، وكيف أن هذا كله كان على حساب الشعب الجائع الفقير. ولم يكن سيد هو الشعب في الحقيقة، وإنما كان حمادة الأصفر هو ذلك الشعب الأصفر المريض المعتلّ الفقير الذي يعاني من كل هذا ولا يجد حرجًا في أن ينافق, وفي أن يكذب ليبلغ من وراء كل ذلك لقمة العيش.

ولا يقف الفساد عند هذه النواحي, بل يمتد إلى الحياة الاجتماعية؛ حياة القصور وما يجري بداخلها من امتهان للكرامة الإنسانية، ومن مظاهر العبودية التي تذكر بالقرون الوسطى. وكذلك يحدثنا عن الفساد في مواطن أخرى؛ في السجن وفي المستشفى وفي غيرهما من الأماكن التي امتدت إليها حوادث القصة.

إذن فقد كانت القصة تتحرك إلى الأمام فتتطور, وتتكون شيئًا فشيئًا، وفي أثناء سياقها يقف الكاتب وقفات يلقي من خلالها الأضواء على تلك الجوانب الفاسدة في حياة الناس وفي المجتمع. بدا هذا منذ اللحظة الأولى واستمر حتى آخر القصة. والحق أننا لم نكن نشعر في جزء كبير من القصة بأن تصوير هذا الفساد أمر مقصود إليه قصدًا مباشرًا، ولكننا نلمحه من بعيد فنفهمه بطريق غير مباشر؛ ولذلك نجح الجزء الأول أو الجزء الأكبر من القصة في أداء هذه المهمة. ولكننا عدنا لنتصور ما صنعه المؤلف في هذا الجزء الناجح بعد أن قرأنا نهاية القصة، فالحقيقة أن هذه النهاية

التي ربط فيها المؤلف بين أحداث القصة، أو لنقل بعبارة أصح: بين المواقف المختلفة التي صور فيها فساد الحياة في أثناء سرده للقصة, حين ربط بينها وبين تلك النهاية التي تحققت فيها الثورة المصرية التي نعرفها جميعًا والتي عاصرناها ونعاصرها. وكل ذلك جعلنا نعود لنتصور أن المؤلف لم يصور لنا الحياة الفاسدة تصويرًا عرضيًّا في خلال سرده للقصة، وإنما يخيل للإنسان أنه كان يتعمد الامتداد بحوادث القصة إلى كل مكان؛ حتى يستطيع أن يضع أصبعه على جانب الفساد فيه. وأبرز مثال لذلك حين أصيب سيد بالحمى وهو في السجن, فقد مرض سيد لا لشيء إلا لينتقل إلى المستشفى, وفي انتقاله إلى المستشفى فرصة ولا شك يستطيع الكاتب فيها أن يلمس الحياة في ذلك المكان. وكثير من هذه الجوانب كان موفقًا؛ لأنه صور فيه الفساد بطريقة غير مباشرة، كان يجعل الموقف جزءًا حيًّا من بنية الحادثة، ويجعله في الوقت نفسه ضرورة منطقية ونفسية معًا، ففي الوقت الذي تستمر فيه أحداث القصة في تطورها الطبيعي يقع القارئ على صور صادقة لتلك الجوانب الفاسدة في حياة المجتمع. وكل هذا يجعلنا ننتهي إلى تصور المهمة التي كان الكاتب يهدف إليها من كتابة هذه القصة، فالهدف واضح، وهو لا يصل إلى أن يكون فكرة أو مجرد وجهة نظر، بل هو أقرب إلى دراسة موضوعية لحياة المجتمع المصري قبل قيام الثورة في 23 يوليو.

وقد اعتدنا في الأعمال الفنية التي هي من هذا النوع ألا تقتصر على الماضي بل ربما كانت مهمتها الأصلية هي الامتداد إلى المستقبل، هي شق الطريق وتمهيده للحياة المستقبلية. وقصتنا لم تبرح الماضي، ولم تجاوزه إلى الحاضر، فهي لا تصور لنا شيئًا من واقعنا بعد قيام الثورة، فضلا عن أن تحدثنا عن المستقبل المأمول لحياة المجتمع المصري بعد قيام الثورة. ثم إن ارتباط القصة بالحادثة التاريخية هنا جعلها تجمع بين نوعين من الكتابة القصصية، فهي في جزء كبير منها لا ترتبط أي ارتباط بالتاريخ، ثم هي في جزء آخر على صلة وثيقة بأحداث تاريخية مشهورة معروفة. وهذا معناه أنها ليست تاريخية صرفًا، وليست كذلك قصة ابتداعية بحتًا، بل هي مزيج من اللونين. وهذا الخلط يفقد القصة شيئًا من قيمتها الفنية؛ لأن القارئ يريد أن يعيش في جو واحد، فإما أن يعيش في جو تاريخي على طول الخط، وإما أن يعيش في الجو الذي يخلقه له القصاص في قصته؛ ولذلك يحس كثير ممن يقرءون هذه القصة -أنا الشعب- أن نهايتها لم تكن موفقة؛ لأنها نهاية قصة من نوع آخر؛ نهاية قصة يصور فيها الكاتب حياة الشعب ودبيب الوعي الرشيد في أبنائه، وتطور هذا الوعي إلى حد أن تصل الحركة الشعبية إلى مواجهة الصورة القائمة للحياة، فتثور عليها وينتهي الموقف

بانتصارها.

هذه قصة أخرى صور منها أبو حديد جزأين، صور منها جوانب الحياة الفاسدة، وصور منها -أو لنقل: سرد منها- قيام الثورة. أما الحلقات التي بين هذه الحياة الفاسدة وبين قيام الثورة فمفقودة. وهي في الحقيقة أهم جزء في القصة؛ لأنها هي القصة ذاتها. فالقصة قصة تطور لوعي اجتماعي، وكان ينبغي أن تعيش القصة مع هذا الوعي الذي يبدأ نتيجة لفساد الحياة، ثم يتطور وينمو وينتشر في الجماهير المختلفة حتى ينتهي بها إلى الثورة. هذا ما كان ينبغي أن يتمثل في قصة تعالج حياة شعب يثور على أوضاع قديمة وتنبعث فيه نهضة جديدة. ولكن قصتنا التي أراد لها المؤلف أن تتحدث باسم الشعب لم تكن في الواقع قصة هذا الشعب؛ ولذلك تقف أهمية هذه القصة كما قلنا عند مجرد تصوير جزء من حياة المجتمع المصري في وقت من الأوقات، ولكنه في الماضي. والعمل الفني حين يستهدف غاية اجتماعية لا يقف لتصوير الماضي وحده، ولكنه يأخذ على عاتقه شق الطريق أمام الشعوب إلى المستقبل. وقصة "أنا الشعب" لم تقم بشيء من هذه المهمة إلا تصوير الحياة في الماضي, وهي بذلك تمثل النوع الذي سميناه "القصة العصرية" أي: التي تصور حياة مجتمع في فترة خاصة تعد مرحلة تطور في حياته, ولكن هذه القصة لم تصور نشأة الوعي وتطوره في جماعات الشعب حتى تنتهي إلى ثورتها. وكان من الممكن أن يقرن الكاتب قصة الحب التي حكاها بين سيد ومنى بقصة هذا الشعب، على أن تسير القصتان جنبًا إلى جنب في خطين نفسيين متوازيين ومتكاملين في الوقت نفسه. ولكي يبدو أن الكاتب لم ينجح في أن يكتب قصة كفاح الشعب كما لم ينجح في أن يكتب قصة حب تسير متوازية ومتكاملة معها, كان سيد زهير بطل القصتين, وكان طبيعيا في هذا الحال أن يكون الدور الذي تقوم به شخصية هذا البطل، سواء في قصة الكفاح أو في قصة الحب، دورًا يحمل طابعًا واحدًا، بمعنى أنه ليس طبيعيا أن يكون له دور إيجابي ينزع إلى التجديد في أساليب الحياة، وهدم التقاليد، وبناء مجتمع سليم من الآفات, وأن تكون شخصيته في الوقت نفسه تحمل طابع السلبية, وتعيش في نطاق القيود والتقاليد, ويدل دورها دلالة واضحة على أن هذه الشخصية تفتقد الثورة في كامنها, فهي إذن شخصية ثائرة وشخصية غير ثائرة. وكان نتيجة لذلك أن محاولة الكاتب في هذه القصة لربط القصتين، قصة الحب وقصة الكفاح، قد ضاعت سدى؛ لأن قصة الكفاح كان بطلها يمثل اتجاهًا خاصًّا، ونزعة ثورية متميزة، وكان بطل قصة الحب -وهو نفس البطل- يمثل اتجاهًا معاكسًا. وهذا هو السبب في أن القصتين لم تندمجا الاندماج الحيوي الذي كان من الممكن

أن يتم لو كان الكاتب رسم شخصية البطل منذ اللحظة الأولى رسمًا كافيًا، واتخذ له خطًّا واحدًا يتمثل في كل موقف، سواء ارتبط هذا الموقف بقصة الكفاح أو بقصة الحب.

ومن العجيب أن قصة الحب التي يمكن أن نتحدث عنها هنا لا تحمل إلينا في بابها جديدًا، فقد كان كل المعول في أهمية هذه القصة إذن على تصوير كفاح الشعب، وهو الشيء الذي لا نجد شاهدًا واحدًا عليه من القصة, وكأن حياة الفرد العاطفية شيء لا دخل له في حياته الاجتماعية العامة. وهذا الانقسام إذن جاء نتيجة لتصور الإنسان في حياته العاطفية مستقلا -نفسيا- استقلالا تاما عن جوانب الحياة الأخرى التي يشارك فيها. ولا يبدو هذا التصور مقبولا؛ فالإنسان يفكر بطريقة واحدة، ويتصرف نتيجة لوجهة نظره المتكاملة في الحياة وفي الناس.

وكان يلزم نتيجة لذلك أن تكون شخصية سيد في قصة الحب موازية ومكملة لشخصية سيد في قصة الكفاح. ولم يكن سيد بعد هذا -أو قبل هذا- شخصية شعبية بالمعنى الصحيح، فأسرته من الطبقة المتوسطة برغم أنها فقدت عائلها, وهو حين يطمع في الزواج من منى لا يكون ذلك طموحًا كبيرًا، ولا يكون تحقيقه هدمًا لفكرة الطبقات.

فإذا كان قد انتهت قصة حبه بزواجه من منى, فليس معنى ذلك أن هناك عملية كفاح قد تمت للمقاربة بين طبقتين اجتماعيتين تختلفان من حين المستوى المادي والأدبي، فالحقيقة أن الأسرتين متقاربتان، وفي تحقيق هذا الزواج لا يبدو أي كفاح طبقي، ولا أي انتصار شعبي؛ ولذلك تقف قصة الحب في "أنا الشعب" بعيدة عن الكفاح الذي أراد إليه المؤلف، فقصة الحب لا تحمل أي نزعة ثورية، ولا تدل على تقدم في الوعي الاجتماعي، ولا على تحطيم الفروق بين الطبقات.

وإذا أردنا أن نتصور النزعة السلبية والانطوائية في شخصية سيد كان علينا أن ننظر بخاصة في قصة الحب التي تخللت "أنا الشعب"، فهو في هذه القصة ينظر إلى الحياة نظرة تدل على شعوره بالضعف إزاء الحياة وإزاء المقادير. وفي أكثر من مرة يتصور الحياة كالدوامة الكبيرة، ويتصور نفسه ملقى فيها وهي تدور به كيفما شاءت، دون أن يعترض تيارها أو يشق لنفسه طريقًا خارجها "ص120" "ص188". وهو كذلك شخص خجول ينكمش في نفسه أمام حديث الفتاة فطومة الساذجة عندما تحكي له عن صلاتها بشهاب أفندي الموظف الذي كان ينزل في بيتهم قبله "ص51، 252، 281،

"282".

وهناك أكثر من موقف نستشف منه ذلك الجانب الضعيف في شخصية سيد زهير، وكل ذلك ينتهي بنا إلى الحكم على هذه الشخصية بأنها كانت منقسمة على ذاتها، أو لم تكن شخصية متكاملة في ثورتها وفي تقدميتها.

ومع أن شخصية سيد زهير لم تكن شخصية شعبية بالمعنى الصحيح, فقد كانت الشخصيات الأخرى تحمل طابع الشعبية ولكنها تفتقد الثورة في كامنها. فحمادة الأصفر، ومصطفى عجوة، والشيخ القرش، والشيخ مصطفى، هذه النماذج الشعبية كانت أفقر النماذج للدلالة على دبيب الوعي في نفوس أبناء الشعب، بل لعلها كانت شخصيات ترمز فحسب إلى مواطن الفساد التي يعاني منها ذلك الشعب، ولكنها لم تكن تحمل في طيها أي نزعة إلى التغيير, وإلى الانطلاق من أوضاعها السيئة. وينجح المؤلف في أن يضفي عليها طابع الشعبية، لا ليستغلها فيما بعد لتكوين الوعي الشعبي وقيام الثورة، ولكنه يصورها فقط ليلقي من خلالها الأضواء على ما يسود هذا الشعب من أسباب الفساد والانحلال، وقد يبدو لشخص كحمادة الأصفر دور كبير في هذه القصة, ويتضح ذلك من عناية الكاتب به في كل مرحلة من مراحل القصة. ولعله لم يقف لرسم شخصية من شخصيات القصة مثلما وقف لرسم شخصية حمادة هذا. وقد نجح في أن يخلق منه شخصية درامية ممتازة "ص289، 290"، ولكنه برغم نجاحه لم يستغل هذه الشخصية استغلالًا شعبيًا، فقد جسم لنا فيها ما يسود هذا الشعب من نفاق ومن حياة بائسة, ومن جوع وفقر وسير بغير هدف وحياة بغير أمل، كأن الشعب كله هو حمادة هذا الذي يكسب لقمة العيش من أي طريق، ويعيش يومه لا يفكر في غده، ويقضي حياته تحت رحمة المقادير. وهذا يعد إضافة إلى تصوير حال الشعب قبل قيام الثورة, وكأن الأشخاص أنفسهم قد سخروا في القصة لكي يجسم فيها المؤلف مساوئ الحياة الماضية، فشخصياته سواء كانت من بين أفراد الطبقة الأرستقراطية أو من بين أفراد الطبقة الرأسمالية، أو كانت من بين أفراد طبقة الشعب، كانت وسيلة إلى هدف واحد، هو إلقاء الأضواء على مفاسد الحياة القديمة. ومن هذا يتبين لنا أن القصة من حيث حادثتها وفكرتها وشخصياتها تنتهي إلى هدف واحد، هو تصوير ماضي المجتمع المصري قبل قيام الثورة.

يبقى أن ننظر في القصة من حيث بناؤها الفني، ومن حيث لغتها. ويبدو لكل من يقرأ القصة أن الكاتب كان قد وضع تصميم هذه القصة على أساس تصميم من

تصميمات كثيرة مألوفة، وهو الربط بين كفاح شعبي وقصة حب. وقد رأينا أنه لم ينجح في أن يصنع تفصيلات هذا التصميم وأن يملأه بالأحداث اللازمة، وأن يحرك الشخصيات المناسبة، فكان تكوين القصة لا يعدو أن يكون حشدًا لأكبر قدر ممكن من المواقف التي يجد فيها الكاتب فرصة لأن يتحدث عن عيب من العيوب. وقد يكون في سياقها نوع من التسلسل المنطقي، ولكنها كثيرًا ما استعانت بعنصر المصادفة في إدخال أحداث جديدة تلزم لإبراز الناحية الثورية، ناحية الكفاح التي ركزها الكاتب في شخصية سيد. ثم إن تركيب الحوادث لم يكن مثيرًا إلى الحد الذي يجعل القارئ مشوقًا دائمًا لأن يستمر في القراءة وتتبع المواقف، ففي أكثر من مرة يحدث الانقطاع بين جزء من القصة وجزء آخر. وهذا يحدث عادة عندما يبحث الكاتب عن مجال جديد ينقل إليه السيد زهير ليبدأ حلقة جديدة من سلسلة كفاحه في الحياة, وأوضح انقطاع هو ذلك الذي تمثل في الخاتمة, وقد أحس الكاتب نفسه بأنها "تشبه خاتمة القصص الروائية". والرداءة هنا في الواقع تأتي من أن الخاتمة لا يربطها بالقصة رباط حيوي، ولكنها تأتي فجأة ودون أي اتصال بما سرد علينا في خلال القصة, بل نستطيع أن نقول: إن القصة ذاتها كانت قد انتهت عند اقتران زهير بمنى، ولكن هناك قصة أخرى كما عرفنا هي قصة الكفاح التي كان من المفروض أن تسير جنبًا إلى جنب مع قصة الحب. وكأن هذه النهاية التي أحس المؤلف نفسه أنها نهاية رديئة هي النهاية التي كان من المفروض أن يضعها الكاتب لقصة الكفاح التي لم يكتبها؛ ولذلك كان وضع هذه النهاية غريبًا لأنه يرتبط بقصة لم نعرفها، وكل الذي عرفناه منها لا يعدو أن يكون بمثابة المقدمات التي يبني عليها الكاتب حوادث قصته. لقد كان تصميم هذه القصة إذن إلى جانب ما فيه من انقطاعات وانتقالات، يتضمن فجوة هائلة هي بمثابة جسم القصة. وهذا واضح بصفة خاصة حين نتتبع خيوط قصة الكفاح، فنجد كل خيوط السدى ممتدة أمامنا ولكن عبثًا نجد خيوط اللحمة, وكل ما في الأمر أنه امتد مع هذه الخيوط إلى غايتها، ثم وضع لها نهايتها وخيل إليه أنه في أثناء الطريق صنع نسيجًا طبيعيًّا، والحق أنه نسيج مفرغ.

معنى ذلك كله أن تصميم هذه القصة ليس تصميمًا حيويًّا متماسكًا، كما أنه لا يقدم إلينا قصة مشوقة تربطنا إليها وتثيرنا، وتضطرنا إلى متابعة حوادثها حتى آخر لحظة، أو بعبارة أخرى ليس في هذه القصة الارتفاعات والانخفاضات النفسية التي يمر بها قارئ القصة الناجحة التصميم، التي تثير فيه التشوق والمتابعة حتى نهايتها، ولكنها أقرب إلى أن تكون موجة واحدة، ولكنها لا ترتفع عن السطح ارتفاعًا كبيرًا؛

ولذلك كانت الحادثة كما قلنا من قبل حادثة بسيطة. وهذا معنى قولنا: إنها حادثة بسيطة، فهي بسيطة من حيث التركيب، وبسيطة من حيث التطور. وإذن فقد فقدت عنصرًا مهمًّا هو ذلك العنصر الذي يثير التشوق في القارئ وهو عنصر التعقيد، فلم يتمثل هذا العنصر في أي موقف من المواقف على نحو يثير القارئ، بل كانت كل المواقف تقريبًا تبدو نهايتها وحلولها قبل أن يفرغ القارئ منها. وحين يتكشف للقارئ ما سينتهي إليه الموقف القصصي فإنه لا يجد دافعًا كبيرًا إلى متابعة السرد حتى يصل إلى ما سبق أن تكشف له. وميزة التعقيد هي أن تتركه دائمًا يحدس في النهاية التي يمكن أن ينتهي إليها الموقف, وبذلك يصبح القارئ جزءًا من صميم الموقف، يتحرك معه، ويتجاوب مع أشخاصه، ويرسم له النهاية التي يتصورها، أو يرسم له في نفسه أكثر من نهاية ثم ينتظر تحقق واحدة منها، وكم تكون دهشته عندما ينتهي الموقف على نحو لم يتوقعه على الإطلاق. هذا من شأنه أن يجدد نشاط القارئ، وأن يجعله دائمًا على اتصال بمواقف القصة وحوادثها، كما ينشئ بينه وبين شخصيات القصة المختلفين أنواعًا من العلاقات والتفاعلات.

ولعل الشخصية الوحيدة التي نجحت في أن تأسرنا إليها نوعًا ما -في هذه القصة- وتحظى بعطفنا عليها وتعاطفنا معها هي شخصية حمادة الأصفر، فقد كنا نلمسه عن قرب في كل موقف من مواقفه، وكان هذا سيضفي على الموقف شيئًا من الحيوية. إن الكاتب ينجح في أن يشركنا مع الشخصية في الموقف، حتى إذا ما ذهب حمادة من الميدان لم نجد بيننا وبين شخصية أخرى من الشخصيات أي نوع من التعاطف؛ ولذلك كنا -في أغلب الحالات- بعيدين بعدًا كبيرًا عن شخصيات القصة، وعما يدور في طواياها من أحاسيس ومشاعر. وهذا من جانبه قد باعد بيننا -أو ساعد على المباعدة بيننا- وبين القصة.

وينبغي ألا تفوتنا الإشارة إلى المواقف الخطابية التي تخلَّلت هذه القصة، ففي أكثر من موقف -وبخاصة في بداية الفصول- كان الكاتب يقف وقفات طويلة يتحدث فيها حديثًا مستقلًّا عن الحياة وعن الأدب وعن غيرهما من الموضوعات التي تشغله شخصيا. بل أكثر من هذا، كثيرًا ما ينتهز الكاتب الفرصة في موقف من المواقف لكي يبدأ حملة من الحملات العنيفة بلهجة خطابية قوية على موطن من مواطن الفساد -مثلا- في العهد الماضي.

وكذلك يقف موقفه الخطابي حين يحاول الدعوة إلى شيء, وكل هذه المواقف

تبدو متميزة عن مواقف القصة. وإذا كان من حق الكاتب أن يبث في قصته أفكاره وخبراته, فإن ذلك لا يأتي على هذا النحو الخطابي، وإنما من الممكن أن يأتي على صورة أخرى فيتحقق في سياق الموقف وسياق القصة بصفة عامة، وإن كان تحققه -في هذه الحالة- تحققًا غير مباشر.

ونجاح العمل الفني يرتبط ارتباطًا كبيرًا بأن يفضي إلى القارئ ما يريد الكاتب أن يقوله, أو يدعو إليه بطريق غير مباشر، أما الحديث المباشر، والدعوة الصريحة، والفكرة المستقلة في العمل الفني، فإنها لا تنجح ولا تعمل عملها في نفس القارئ الذي لا يرضى في كثير من الحالات أن يقف منه الكاتب موقف الناصح أو موقف الدليل، هذا من حيث بنية القصة والعوامل التي تشترك في حيوية هذه البنية وأهميتها.

أما لغة القصة -وهي المظهر الحسي المباشر لهذه القصة- فلم تكن أغنى من البناء القصصي ذاته، قد يقال: إن لغة القصة كانت من البساطة والوضوح بحيث يستطيع كل قارئ أن يفهمها, وأن يتذوقها عن قرب. وهذا صحيح، ولكن مسألة الكتابة القصصية ليست مسألة لغة سهلة أو صعبة، بل العبرة بحيوية هذه القصة.

وكيف تتحقق الحيوية إذن في لغة القصة؟

من المفروض أن الكاتب لا يتحدث في القصة بلسانه الشخصي بل يتحدث على لسان الشخصيات المختلفة التي نصادفها في القصة. وليست المسألة مجرد إجراء للحديث على ألسنتهم، فيكون من الضروري عندئذ أن يتحدث كل شخص بلغته الخاصة وبلهجته الخاصة، ولكن لا بد أن يصحب ذلك اعتبار للمستويات الفكرية، فكل شخصية لها مستواها الفكري، ولها ميدانها الذي يحدد نشاطها الفكري والوجداني؛ ولذلك يلزم أن يراعي الكاتب مستويات شخصياته الفكرية إلى جانب مراعاته للغة هذه الشخصيات ولهجاتها، فلا يجعل شخصية بسيطة تنطق بالحكمة وتتحدث حديث الخبير المجرب، أو تتحدث حديث المثقف أو العالم, وكذلك تأخذ كل شخصية طابعها العام المستقل الذي يميزها عن غيرها كل التمييز. واللغة هي الفاصل الكبير في هذه المشكلة، فعن طريقها تعرف الشخصية، وعن طريقها أيضًا يعرف مستواها الفكري. وكل من يقرأ قصة "أنا الشعب" يلاحظ أن شخصية الكاتب كانت تطغى في كثير من الأحوال على شخصيات القصة، فإذا به ينساها وينسى مميزاتها الخاصة ومستوياتها الفكرية والوجدانية، ويمضي يتحدث هو من خلالها حديثًا إن دل فإنما يدل على مستواه الفكري كما يدل على شخصيته الخاصة، ففي أكثر من مكان

يحس القارئ بشخصية الكاتب بارزة أمامه، وكان هذا سببًا في أن ظهرت الشخصيات باهتة غير مميزة؛ لأنها كانت في أغلب الأحوال تستخدم لغة واحدة، وتفكر في مستوى واحد. ولا شك أن نتيجة ذلك كانت أوضح ما تكون في لغة الحوار، فلم يكن حوارًا حيًّا بالمعنى الدقيق؛ لأن الأشخاص لم يكونوا يتمتعون بحيوياتهم الخاصة، وإنما كانوا ينطقون -حين ينطقون- بلسان المؤلف ذاته، فتلاشت من وراء ذلك شخصياتهم أو كادت، وكأنما أصبحت هذه الشخصيات قوالب من الحجارة يحركها الكاتب كيف شاء.

لم ينجح أسلوب الحوار إذن في هذه القصة؛ لأنه فضلا عن تقيده بالعربية الفصحى لم يكن يدل دلالة كافية على المستويات الفكرية للشخصيات المختلفة.

هذا ما يختص بلغة الحوار، أما السرد فقد كان عاديا لا يكاد يقف عنده القارئ, ولكنه كان من الممكن أن يكون أكثر حرارة وتأثيرًا لو أنه ارتبط بالبناء القصصي ارتباطًا حيًّا. وربما كان ضعف تصميم هذا البناء له أثره في اللغة السردية, وكذلك الأمر فيما يختص باللغة التصويرية. وقد تكون هذه الناحية في القصة أنجح من الأسلوبين الحواري والسردي؛ لأنها كانت تتمتع -إلى حد كبير- بصور فيها كثير من الحيوية، وفيها كثير من الإثارة والتهيئة النفسية، ورسم الأجواء المختلفة لبعض المواقف.

هذه هي قصة "أنا الشعب" من حيث حادثتها وشخصياتها وهدفها، ثم من حيث بناؤها ولغتها. والمؤلف وحده هو الذي يستطيع أن يقول: إن هذا النقد خاطئ؛ لأننا نتطلب منه شيئًا لم يخطر له على بال، ونحاسبه على أشياء لم تثر اهتمامه قط. وعندئذ سيكون جوابنا: إن الكاتب قد كتب ما كتب، والناس يتلقون عمله الفني, كلٌّ بطريقته الخاصة؛ ومن ثم لا يغير من واقع الأمر أن يرى الكاتب نفسه رأيًا في عمل فني له خلاف ما يرى الآخرون.

نموذج تطبيقي على القصة القصيرة

"**الرغيف**" (1)

خرج عم صابر في الصباح الباكر ... ولم تزل صفرة الفجر الباهتة ... تعكس أضواءها الخافتة على وجهه الأصفر النحيل ... وصدى خطواته المتعبة من أثر نعاس الليل والسنين ترن متقطعة في أزقة سيدنا الحسين فتردد صداها الزوايا المعتمة، فتبعث في أوصاله رعشة خوف وبرودة.

- يا فتاح يا عليم ... يا رزاق يا كريم.

هتف عم صابر بصوت مرتفع، وهو يتمتم بآية الكرسي، أحس بالراحة والأمان لقد زالت من نفسه رعشة الخوف، ولكن رعشة البرودة لم تفارقه ... ضم أسماله حول رقبته وهو يقوس أكتافه المتهدلة، ويجر خطاه نحو العتبة، وفي ذهنه ترن كلمات زوجته.

"الله يخلي ولادك أبو المعاطي، ها قد وجدت عملًا بعد طول انتظار" ...

نعم فلولا أبو المعاطي لما وجد إلى العمل سبيلًا ... لقد رجته زوجته حين ذهبت لتغسل لهم قبل أيام، ووعدوها بأن يشتغل عنده بالعمارة التي يبنيها بمصر الجديدة.. وها هو الآن يأخذ طريقه إليها بعد أن استدان من أبي محسن البقال خمسة قروش ثمنًا للغداء وأجرة للطريق.

- تذاكر ... تذاكر ...

ناوله ورقة الخمسة قروش، وأخذ منه تذكرة بقرشين وهو يفتح يده ينتظر الباقي.

(1) هذه القصة للكاتب نزيه أبو نضال، منشورة في مجلة اللغة العربية بكلية آداب جامعة القاهرة، العدد الأول، أكتوبر 1967.

- انتظر لما يصير معي فكة.

وغاب الكمساري بين الركاب، وعم صابر يمد جسده النحيل بين الركاب يتابعه بنظرات زائغة ... مر به الكمساري من جديد بدون اكتراث.

تمتم عم صابر:

- لو سمحت الباقي والله؟ لم يسمعه ووالى شق طريقه بين الركاب.

رفع عم صابر صوته فخرج حادا على غير إرادته:

لو سمحت الباقي والله؟

رد عليه الكمساري بغضب:

قلنا حاضر هي الدنيا طارت؟!

وغاب الكمساري بعيدا بين الركاب واشتبك مع امرأة في صراخ حاد:

- ياستي خمسين مرة قلنا السلال ممنوعة، كيف سيمر الناس الآن؟

- طيب على مهلك، اتكلم بالذوق، شوف لها مكان أنت؟

وتركها وسار منتصرا يقطع التذاكر لراكبين جدد ...

قال رجل للمرأة:

- الكمساري لا ذنب عليه هو ينفذ التعليمات.

تدخل رجل آخر ...

- طيب والناس كيف يشترون حاجياتهم، وبماذا يحملونها؟

تدخل كثير من الركاب في المناقشة، وانقسموا إلى قسمين: بعضهم مع الكمساري والبعض الآخر مع المرأة ... وارتفع صوت الكمساري من جانب السائق:

- القانون هو القانون والذي عنده كلام يوفره.

تمتم عم صابر لنفسه:

- لا شك أنه نسي الباقي..

تابعه بنظر ملهوف وهو على سلم الدرجة الأولى، ومر ألف عام قبل أن يقترب الكمساري منه من جديد.

تمتم بصوت خجل ومرتعش:

لو ... سمحت.. الباقي.. والله..

رمقه الكمساري بغضب وتأفف:

- تفضل يا سيدي ... واحد..اثنين..ثلاثة ... خدمة تانية؟!

وصل إلى مكان العمل مرهقًا، وظل حتى الظهيرة منحنيًا فوق "المجرفة" يخلط أكوام الرمل بالأسمنت مع الماء.. أحس بفقرات ظهره تتصلب، لم يكن باستطاعته أن ينتصب قليلًا ليستريح فمراقب العمال يجلس على كرسي قريب يلاحظ سير العمل، وإذا ظهر منه أي ضعف فلن يدعه يعمل في اليوم الثاني....

وصل أبو المعاطي إلى مكان العمل، ونزل من سيارته الصغيرة، ووقف مع ملاحظ العمال يكلمه عن سير العمل ... رآه عم صابر فازداد سرعة ونشاطًا، عليه أن يثبت لأبي المعاطي قدرته على العمل حتى يشغله معه دائمًا ... رمقه أبو المعاطي وهو يعمل بقوة.

- مستريح في الشغل يا عم صابر؟.. شد حيلك.

- الشدة على الله يا معلم ... الله يخلي أولادك.

وأدار أبو المعاطي وجهه، وأكمل حديثه مع الملاحظ، وعم صابر يبذل جهدًا هائلًا وهو يعتقد أن المعلم يراقبه كيف يعمل.. أحس بتصلب في ظهره وفي عضلات ذراعه حتى أحس أن الذي يعمل رجل آخر وليس هو ... وعندما طلب الملاحظ

من العمال أن يستريحوا للغذاء.. حاول عم صابر بكل طاقته أن يرفع قامته وهو يحس بألم هائل بجسمه، وزحف إلى جدار ليستريح.. وبعد أن استراح قليلًا نهض ليشتري غذاء له رغيفًا بنصف قرش ونصف القرش الآخر اشترى به طعمية، وأكمل ملء معدته بالماء وهو يمسح شفتيه ويحمد الله ويعاود العمل من جديد حتى المساء.. مضيفًا إلى عمره شهورًا بعد السنين.

وقف عم صابر بعد انتهاء العمل يغسل يديه في أحد البراميل حين ارتفع صوت

أبو المعاطي ... يا عم صابر.. لا تذهب الآن.. ابق هنا لتحرس أدوات الشغل حتى يحضر حارس الليل.

وأكمل وهو يركب سيارته ... وكلها قعدة.

ولاحقه صوت عم صابر وهو ينطلق بعيدًا..

حاضر يا معلم..حاضر..

وانصرف الجميع وجلس على الأرض وهو يسند ظهره على الجدار، ببرودته الرطبة فيحس ببرودة لذيذة تريح مفاصله المرهقة، ومرت الساعات طويلة وهو ينتظر حارس الليل وقاوم النعاس بالجوع الذي يقرص أمعاءه.

أحس بالرضى؛ لأن أبا المعاطي اختاره ليحرس العمارة ... لولا أمانتي لما اختارني من بين جميع العمال.. إنه رجل طيب، لقد قال لي اليوم: شد حيلك يا عم صابر، إنه يذكر اسمي.. رجل أمير حقًا ... أظن أنه سيمنحني غدًا خمسة قروش زيادة سأقبض خمسة وعشرين قرشًا مرة واحدة سأضعها في يد زوجتي، كم ستفرح غدًا.. هل تناولت طعامًا اليوم إنها نادرًا ما تجد غسيلًا هذه الأيام، لقد دبت الشيخوخة فيها هي أيضًا، ولم يعد غسيلها نظيفًا كما كان؛ على الرغم من أنها تنكر ذلك وتقول: إنه يخرج من تحت يديها أنظف غسيل، هي صادقة كذلك لقد ضعف نظرها فما عادت ترى الأشياء كما هي.. أعطاها الله القوة لقد تعبت معي كثيرًا.. .وأنا تعبت كذلك.. وما عاد أحد يطلبني للعمل كالسابق ...

يقولون أنني كبرت ولا أنتج عملًا ... وقد يكون هذا صحيحًا ولكن ماذا أستطيع أن أفعل.. وكيف نعيش. لولا جيراننا فيعلم الله ماذا كان سيحل بنا.

في أغلب الأيام يبعثون لنا بقايا طعام نظيف يزيد بعد الفطور أو الغذاء، ويقولون: إنه للفراخ.. لا يريدون أن يجرحونا فيتحججون بالفراخ.. وهي فرخة واحدة هزيلة لا تسمن أبدًا.. جيران طيبون حقًا.. ولكنهم فقراء مثلنا، وفي أيام كثيرة نظل ننتظر طعام الفراخ دون جدوى، وننام كالفراخ بلا طعام.. لقد أكلت اليوم رغيفًا كاملًا وطعمية وقطعة بصل من أحد العمال، قد تكون زوجتي بلا طعام منذ الصباح.. أحس بجوع مضاعف وهو يتحسس القرشين في جيبه ... أجرة الطريق ... وصل حارس الليل متأخرًا ... فنهض عم صابر بتثاقل وجر أقدامه إلى المحطة ومن كشك هناك ارتفع نداء ...

فول ... طعمية..كبدة.

تسربت الرائحة إلى صدره قوية لا تقاوم.

دون أن يفكر كان البائع يقدم له رغيفًا من الفول.. رفعه إلى شفتيه ... رأى امرأة تقطع الجانب الآخر من الطريق..تذكر زوجته..تناول الورقة من البائع ولف بها الرغيف بإحكام وهو يتمتم.

سأقتسم الرغيف مع زوجتي في البيت، قد لا تكون أكلت شيئًا منذ الصباح.

لقد ضاعت أجرة الطريق، لم يبق معه إلا نصف قرش، مر مترو قريب مزدحم بالركاب ما أسعد هؤلاء الناس سيصلون بيوتهم قريبًا وينامون.

في آخر المترو رأى رجلًا يتسلق من الخلف.

إنه يركب مجانًا.

وقف على المحطة وانتظر مترو آخر، وقبل أن ينطلق كان عم صابر يتعلق به من الخلف وهو يحتضن الرغيف بين ذراعيه.

وسار المترو طويلًا وهو يهتز برتابة، ومرت اللحظات كإبر المورفين تنغرز في جسمه المرهق، ودب الخدر بأعضائه، وتسلل إليه نعاس لا يقاوم ونام، فتراخت يداه وسقط فوق القضبان ... ومر مترو جديد وعلى أضواء الفجر الباهتة تجمع بعض المارة حول الشريط الحديدي وهم ينظرون بذهول: كان رغيف الفول قد شطر إلى قسمين.

دراسة تطبيقية لعناصر العمل القصصي
في قصة «أبو الفوارس» «عنترة بن شداد»
للأستاذ محمد فريد أبي حديد

ملخص القصة:

كان "عنترة" يقود قافلة من الإبل يتقدمها جمل "عبلة" بنت "مالك العبسي" وهي عائدة من عرس ابنة خالتها في قبيلة "هوازن"، ومعها عدد من فتيات "عبس" وتوقفت القافلة للراحة. وكان واضحًا أن "عنترة" يهتم بعبلة، فقد كان في قرارة نفسه يحبها، ولم يخف اهتمامه بها على صاحباتها وفي مقدمتهن "مروة" بنت "شداد" التي كانت تنتهز كل فرصة للتعريض بها في مكر وذكاء، وأقبلت الفتيات على الأكل والمرح والغناء، بينما راح "عنترة" يطوف بأرجاء المكان ليطمئن على سلامة القافلة، ثم جلس وحيدًا على كثيب من الرمل، وفي نفسه مشكلة ملأت قلبه همًّا، وهي أنه مجرد عبد من عبيد "شداد" وإن كان أعظم فرسان القبيلة، وأقبل عليه أخوه "شيبوب" فحدثه عنترة بحبه لعبلة، ورغبته في زواجها، لكن أخاه يبين له أن ذلك يعرضه للخطر، لأنه عبد وأبوها "مالك" لن يقبل زواجه منها، بل ربما انتقم منه لتشهيره بها في أشعاره.

وتصل القافلة إلى ديار "عبس" فيذهب عنترة إلى شداد فيجده بين زعماء القبيلة، في سرادق كبير أقيم احتفالًا بأحد الأعياد الجاهلية، فيجد هناك "عمارة بن زياد" الشاب الوسيم الذي يريد الزواج من "عبلة" والذي يتحرش بعنترة ويعيره بأمه الجارية، ويدعو "عنترة" للمبارزة، فيعلوا صراخ النسوة وتسود الفوضى، ويسرع "شداد" إلى اجتذاب "عنترة" ويخرج به إلى الخلاء فينتهز "عنترة" الفرصة ويطلب منه الاعتراف بنسبه إليه، فيعترف بعد حوار طويل، ولكنه يرفض إعلان ذلك حتى لا يفاجئ قومه بهذه الحقيقة فيغضب "عنترة" ويقرر ألا يقوم للقبيلة إلا بأعمال العبيد،

ولن يتصدى للدفاع عنها. ويخرج إلى الوادي ليرعى الإبل، فيجيء أخوه "شيبوب" وينقل إليه خبرًا مزعجا، وهو أن "مالك بن قراد" قرر تزويج ابنته "عبلة" من "عمارة بن زياد" فيعود "عنترة" مسرعًا إلى الحي، ويتحرش بعمارة.

وفي يوم خرج فرسان "عبس" للإغارة على قبيلة "طيئ"، فلم يخرج معهم "عنترة" وقام فرسان "طيئ" بغارة مفاجئة على "عبس" التي لم تكن فيها غير النساء والكهول وعدد قليل من الفرسان بقيادة "شداد"، فانهارت مقاومة عبس، واكتسح فرسان "طيئ" النساء وحطموا الخيام، وأشعلوا النار وأسروا "عبلة"، وكان "عنترة" ممتنعًا عن دخول المعركة لأنه عبد، وظيفته الرعي لا القتال، وجعل "شداد" يلح عليه للاشتراك في المعركة حتى يعترف به، فلما تحقق أمله انطلق بفرسه يهاجم فرسان "طيئ" حتى كسر شوكتهم، ومزق جمعهم، ففروا وظل يطاردهم حتى استعاد "عبلة" وأنقذها من أيديهم، وتفرح عبس بالنصر وسلامة عبلة.

ولكن الموقف يتأزم بعد ذلك بين "عنترة" و"مالك بن قراد" بسبب خطبة عبلة "لعمارة بن زياد"، فيرحل مالك بأسرته إلى "بني شيبان" فيتقدم "بسطام بن مسعود "سيد القوم" لخطبة "عبلة" فيتحرج مالك، ويخشى عناد "عنترة"، فيعلن "بسطام" استعداده للقضاء عليه، ثم تدور مبارزة بينهما يتغلب فيها "عنترة" على "بسطام" ويكتفي بتقييده بالحبال، وتسليمه لأبيه، فلم يجد مالك بدًّا من قبول "عنترة" زوجًا لعبلة بشرط أن يمهرها ألفًا من النوق العصافير، وهو يعلم أن "عنترة" سيعجز عن دفع هذا المهر؛ لأن هذا النوع من الجمال لا يملكه إلا "النعمان بن المنذر" ملك "الحيرة".

ويقوم "عنترة" بمغامرة جريئة على مراعي "النعمان" بالعراق، ويسوق الإبل، فيطارده حراسها حتى يقبضوا عليه جريحًا ويلقوه في سجن "النعمان" إلى أن يشفى من الجراح، ويعلم "النعمان" بقصته فيعجب بشجاعته، ويعفو عنه، وتطول مدة إقامة عنترة، حتى يعتقد أهله أنه مات، وبعد فترة يهب له "النعمان" ألفًا من النوق العصافير، فيعود بها إلى عبس، ويلقاه أخوه "شيبوب"، ويخبره أن "عبلة" سوف تزف إلى "عمارة بن زياد"، ثم تخرج القبيلة كلها لاستقبال "عنترة" الذي وزع كثيرًا من الهدايا عليهم، وجاء بالنوق العصافير، ثم يتزوج "عنترة" من "عبلة" وتقام الأفراح.

عناصر القصة:

-1 الحادثة: وهي سلسلة متصلة الحلقات من الوقائع، تسير في اتجاه محدد، نحو غاية محددة، فهي جميعًا ترتبط برغبة "عنترة" في الظفر بحريته، وتأكيد مكانته في قبيلته، ليصبح أهلًا للزواج من "عبلة". وقد انتهت هذه السلسلة من الوقائع إلى هذه الغاية، حتى جنى "عنترة" ثمرة كفاحه الطويل؛ فقد حصل على حريته، وتزوج "عبلة". والكاتب هنا يعتمد على سرد وقائع تاريخية أو شبه تاريخية. وهذا النوع يسمى "القصة التاريخية".

-2 الشخوص: ظهر كثير منهم في هذه القصة، أمثال: عنترة، وأمه زبيبة وأبيه شداد، وعبلة، ومالك، وعمارة، وشيبوب، ومروة، وبسطام، والنعمان.

والكاتب وصفهم لنا، وجعلنا نتعرف على ملامحهم. من ذلك وصفه لعنترة " وكان الفتى شابًّا أسمر اللون. يشبه قوامه الرمح الذي في يمينه: قامة عالية، ورأس مرفوع، وصدر فسيح، وقد شمر عن ذراعين مفتولين، وكان الناظر إلى وجهه يرى أنفه الأقنى "المقوس" ينحدر على فم قوي، فيه شيء من الغلظ، ويلمح على جبينه عبسة فيها شيء ينم عن حزن كمين ... ".

فأنت ترى في هذا الوصف أمرين:

-1 تكوينه الجسمي "وهو البعد الظاهري".

-2 تكوينه النفسي "وهو البعد الباطني"، فكأنك تراه وتحس بما في قلبه من حزن.

وهؤلاء الشخوص بعضهم شخصيات رئيسة: "كعنترة وعبلة"، وبعضهم ثانويون "مثل بقية الأشخاص"، والشخص الرئيس هو البطل، وهو الشخصية المحورية "النامية" والمتطورة التي تتكشف لنا جوانبها وأبعادها.

شيئًا فشيئًا من خلال المواقف والأحداث، فبالرغم من أن "عنترة" شخصية تاريخية معروفة، نجح الكاتب في أن يجعل منها شخصية رئيسة تنكشف لنا أبعاد جديدة لها كلما أوغلنا معها في الحركة، وتتبعنا سلوكها في المواقف المختلفة. فمنذ البداية كانت الأزمة النفسية "لعنترة" هي شعوره بالمهانة فتضخمت هذه الأزمة في نفسه، ودفعته إلى التمرد على نفسه، وعلى أمه، وعلى أبيه، ثم على القبيلة كلها، ولهذا كان "عنترة" في البداية يختلف عنه في النهاية، كان عبدًا منبوذًا فصار بكفاحه

حرًّا شريفًا، يتزوج عبلة، ويتصدر القبيلة.

أما الشخصيات الثانوية: فتساعد على إبراز المواقف مثل "شيبوب" الذي استغله الكاتب عدة مرات في مراحل مختلفة من القصة، ليبرز لنا مشاعر عنترة، ويكشف عن أفكاره، كما استغله مرات أخرى في الكشف عن سر غامض يؤدى إلى حركة جديدة في سلسلة الأحداث، أو الإدلاء بمعلومة تؤدي إلى النتيجة نفسها: فبعد أن انتصر "عنترة" على فرسان "طيئ" راح يبحث عن "عبلة" فلم يجدها، فخرج يتلمسها في شعاب الوادي مع نساء القبيلة وفتياتها اللائي فررن ساعة الإغارة عليهن، فعرف من إحداهن أن فرسان "طيئ" أخذوا "عبلة" سبية، فسار لا يدري من أي طريق هربوا بها، حتى لقي أخاه "شيبوبًا" ودار بينهما حوار حول اقتفاء شيبوب أثر من خطفوا "عبلة" وتتبعه لهم، حتى عرف مكانهم، فدل "عنترة" عليه.

وهنا نلاحظ أن "شيبوبا" إنما ظهر لعنترة في هذا الموقف لكي يدله على مكان "عبلة" ويغلب على هذا النوع طابع الشخصية "المسطحة" التي تظهر بصورة محددة منذ البداية.

3- **البناء**:

والمألوف في أسلوب البناء أن يتبع الكاتب تخطيطًا محددًا بحيث تبدو الأحداث مترابطة يؤدي بعضها إلى بعض، وتتجه شيئًا فشيئًا إلى التعقيد الذي يتطلب الحل، وبذلك تسير في خط ممتد بين الهدف والنتيجة، وهذا الشكل هو الذي يتمثل في قصة "عنترة" فالهدف هو الزواج من "عبلة" برغم منافسة "عمارة" مرة، و"بسطام" مرة أخرى، وممانعة "مالك" أبيها في هذا الزواج، والنتيجة كانت إيجابية، وانتهت القصة نهاية سعيدة بزواج "عنترة" من "عبلة".

وفيما بين الهدف والنتيجة ظل "عنترة" يتأرجح، فهو مرة يجد هدفه قريب التحقق، ومرة يجده بعيدًا، ومن ذلك أن "عنترة" بعد أن أنقذ ديار القبيلة كلها من المغيرين حسب أن "مالكا" سيوافق على زواجه من"عبلة" وكانت"عبلة" قد خطبت "لعمارة" فأراد أن يستوثق من مشاعر "عبلة" نحوه أولا، ولكنها راوغته في الحديث، وانتهى الأمر "بمالك" إلى أن أخذ أسرته كلها وهجر دياره، لكي يعيش مع أصهاره "بني شيبان، وعاد "عنترة" بعيدًا عن تحقيق هدفه، بعد أن ظن أنه قريب منه.

والأثر الفني لهذا الشكل البنائي في القصة أنه يشوق القارئ إلى الاستمرار في

متابعة الأحداث في القصة حتى النهاية، لكي يعرف على أي نحو تكون النتيجة. وقد بنى الكاتب هذه القصة الطويلة من ستة عشر فصلًا في تخطيط محدد، وترابط وثيق، لتكوين العقدة بوضع العقبات في طريق زواج "عنترة" من "عبلة": فهو عبد أولا، و"عمارة" يخطبها مرة، و"بسطام" مرة أخرى، وأبوها يعارض، ثم يضع شرطًا صعبًا يؤدي إلى مغامرة كاد يذهب "عنترة" ضحيتها، وهي "النوق العصافير". ثم يأتي الحل السعيد بتحقيق الأمل، وإتمام الزواج، وقد نجح الكاتب في بناء هذه القصة المشوقة.

-4 **الزمان والمكان**:

الزمان هو العصر الجاهلي، والمكان هو الجزيرة العربية، وهذا التحديد يساعدنا في فهم العادات والتقاليد والقيم الاجتماعية التي عبرت عنها شخوص هذه القصة من ذلك.

أ - نظر القوم إلى "عنترة" وما كان عليه من عبودية.

ب - موقف الأب من الاعتراف بابنه على الرغم من تقاليد القبيلة.

جـ- نظرة القبيلة إلى فتى من فتيانها يحب فتاته، ويشيع حبه، وإنكارهم لذلك، وقد نجح الكاتب في تحريكه للأحداث والشخوص داخل الإطار الزماني والمكاني للقصة، فلم يقحم عليهما مما لا ينتمي إليهما.

-5 **السرد والحوار والوصف**:

اعتمد الكاتب هنا على الطريقة المباشرة في السرد، ولم يكتفِ بمجرد سرد الأحداث، بل حاول في الوقت نفسه تصويرها مثل "أهوى عنترة على المقاتلين من فرسان طيئ في حنق ، منحدرًا كأنه صخرة تتهدى من قمة الجبل، فكان يضرب العدو حينًا بسيفه الذي في يمينه، ويطعنه حينًا برمحه الذي في يساره، ويصدمه بفرسه الأبجر الذي كان يندفع تحته كأنه يشاركه الحنق والحماسة" فقد رسم الكاتب بهذا السرد صورة للمعركة تعتمد على سلسلة متصلة الحلقات من الأفعال التي وقعت لتصور جزئيات الأحداث وهي "أهوى، يضرب، يصدم، يندفع" ولكنك تلحظ أن الكاتب لا يكتفي بذكر الفعل عاريًا، بل يضيف إليه الوصف الذي يحدده، ويزيد وضوحًا،فالفعل "أهوى" يلحق به الوصف المحدد لحالة "عنترة" الشعورية وهو " في حنق" والأبجر أن "يندفع" ولكن في "حنق وحماسة"، كأنه يشارك "عنترة" الحنق والحماسة، وهكذا كان السرد تصويرًا للأحداث، وكذلك الوصف ينقلنا إلى مسرح

الأحداث زمانا ومكانا مثل "كان الربيع يغطي جوانب الوادي بكساء من الحشيش البارض والزهر اليانع، والسماء لا يشوبها سوى قطع من السحاب الأبيض، وكانت الشمس تميل نحو الغروب عندما اقتربت القافلة من فم الوادي عند ظلال أجمة من نخيل، وسدر وأثل " فهذا الوصف يهيئ نفس القارئ لمتابعة الأحداث والتأثر بها، أما الحوار فيأتي أحيانًا ليجعل القارئ أكثر قربًا من المواقف، ويجعل المشهد أكثر حيوية كالحوار الذي دار بين "عنترة" و"شداد" أثناء غارة "طيئ" على "عبس"؛ مثل قول شداد: "أما ترى قومك يصرعون تحت عينيك؟ قال "عنترة": " أي قوم لي؟ قال شداد: هلم يا "عنترة" فإن العدو يطحننا، قال "عنترة": وما لعنترة والقتال؟ ليس لـ "عنترة " قوم يا سيدي".

6- **الفكرة:**

وهي مغزى القصة، فقد كشفت لنا عن حقيقة من حقائق الحياة أو السلوك الإنساني، ورأينا من سلوك "عنترة" أن الصمود في وجه التقاليد البالية يؤدي إلى التغلب عليها، وأن الحرية تنال بالبذل والفداء، ولا تمنح بالقول والعطاء.

نموذجان للقصة القصيرة

1- "شندويل يبحث عن عروس" لمحمود تيمور (1)

كان "شندويل" جالسًا القرفصاء، معتمدًا رأسه براحتيه، وقد ملكه تفكير مضطرب حائر، وران على الدار هدوء ثقيل، يشيع فيه هم وقلق ورتوب. وجب أن يحسم شندويل الأمر على أي نحو يكون. لم يعد طفلًا ولا صبيًّا، إنه شاب مكتمل الشباب، بل إنه بلغ مبلغ الرجولة، وانصرم الوقت وشندويل لم يغير جلسته، يضرب في متاهة لا يعرف له منها مخرجًا. وبغتة ألفى نفسه ينهض، وعلى وجهه يرتسم عزم وتصميم. وأخذ سمته إلى "أم فكرية".

"شندويل" هذا فلاح من قرية "المنشية"، وهي من أعمال "شبين الكوم".. رجل في حاله، لا يعرف العيب ولا يجري لسانه به، مخلص أمين، طيب القلب، لين العريكة، ولكنه معروف بصراحته، لا يداري أحدًا.

نشأ يتيم الأبوين، لم تكتحل عيناه بمرآهما، فكفله رجل خير، مزارع له أرض تفيء عليه رزقًا محدودًا، فضمه إلى أسرته: زوجه وبناته الثلاث، وكان "شندويل" يكبرهن بأعوام قلائل، فاختلط بالأسرة كأنه واحد منها، يعمل معهم في خدمة الدار والحقل والماشية.

وبعد سنوات دهم ربَّ الأسرة مرضٌ مفاجئ أودى به في أيام، فكانت فاجعة تجلدت لها الزوجة قدر ما تستطيع، ووقفت حياتها على توفير أسباب العيش لبناتها الثلاث، مع رعاية مرافق الدار والحقل والماشية، يعينها الفتى "شندويل" أحسن العول بما أوتي من قوة بنية، وما طبع عليه من صبر ودأب، وما تميز به من جد ونشاط.

---

(1) محمود تيمور: شندويل يبحث عن عروس، مجلة «العربي»، العدد «127»، يونيو 1969. وانظر شرحًا ومناقشة تفصيلية لهذه القصة في كتابنا «كتب وقضايا في الأدب الإسلامي»، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية 1999م، ص99، 112.

وتواصلت الأيام ...

وكبر الفتى، واشتد عوده، وانتهى إليه عبء الحقل أجمع، فنهض به راضيًا بعمله، مرضيًّا عنه.

مع الصبح يخرج إلى الحقل محبور النفس، يسوق الماشية أمامه، وهو يردد أغانيه، ويتابع العمل في نشوة، يحرث ويعزق ويروي، ويعنى بكل شيء حواليه من زرع وضرع، لا تهدأ له حركة، ولا يشغله عن عمله شاغل، وتراه يستقبل بزوغ النبتة بفرحة غامرة، فيظل يتحسسها ويتشممها كأنها من لحمه ودمه.

وعند الظهيرة تلوح "أم فكرية" وبناتها الثلاث، يحملن صحاف الطعام، فيلقاهن "شندويل" بترحاب، وبعد أن يمسح عرقه بطرف قميصه، يهيئ لهن مكانًا ظليلًا من كثب من القناة.. وما هي إلا أن يحلّق الجميع حول سماط الطعام، مقبلين على الأكل في شهية. وتسأل "أم فكرية":

- ما خطب المحصول؟

فيؤكد لها "شندويل" جودته، ويبشرها بنمائه، ويقسم لها أنها ظافرة منه يوم الحصاد بما يحقق لها وبناتها الثلاث كل ما تطمح نفوسهن إليه.

وربما طاب للأسرة أن تداعب "شندويل" في أثناء الطعام بالنكات اللاذعة ليثور ثائره ويهيج غضبه، بيد أنه لا يزيد على أن يشرق وجهه بابتسامة سمحة.

فإذا أرخى المساء سدوله أوى شندويل إلى ركن في الزريبة، أعده مكانًا مختارًا له، حتى يكون بمنأى عن حريم الدار، وما أسرع أن يغشاه سبات عميق تتراءى فيه نواعم الأحلام.

على هذا المنوال سارت الأحوال راضية ندية، وترادفت الأيام على الأسرة في طمأنينة وسلام، حتى دب في قلب "شندويل" شعور طارئ لم يكن له عهد به من قبل.

لقد نشأ الفتى، وهو يجد نفسه في مكان الأخ الأكبر للبنات الثلاث، وفي مرتبة الابن لربة الدار، فقنع بهذه العاطفة الحلوة الهادئة المحايدة، يتلقاها ممن حواليه، ويبادلهن إياها في لطف وإيناس، ولكن الطبيعة لا تقر الهدوء والاتزان، ولا تعرف الحياد.. إن لها نزواتها، بل قل إن لها قوانينها، وهكذا وجد "شندويل" نفسه على الرغم منه ينظر إلى البنات في ازدهار أنوثتهن نظرة من طراز آخر، نظرة ميل وانعطاف،

وراءها مشاعر تتوهج.. أما الرباط الأخوي المحض، فلم يعد له وحده مكان!

وكانت البنات على نمط متشابه من الوسامة، انتقل إليهن من الأم، فكأنهن وإياها نسخ مكررة، إلا فوراق تفرضها السن، وما تتميز به بعضهن من الشمائل والخلال. وقد شاع في المنطقة نبأ أولئك الصبايا الملاح، وطار صيتهن في المناطق المجاورة، وتهادت الألسن حديثهن المستطاب.. فأما الكبرى فكانت أثيرة عند "شندويل" فأزمع أن يخطبها، وأفصح "لأم فكرية" عن عزمه فطأطأت رأسها في صمت، وقد تناولت عودًا يابسًا تنكب به الأرض حيالها، فلما طال صمتها، أعاد "شندويل" الإفصاح عما طلب، وقد حسب أنها لم تسمع حديثه، ولم تدرِ فحواه، فرفعت رأسها، وكست محياها طابع جد، فقلق "شندويل" أشد القلق ...

وبعد هنيهة، قالت "أم فكرية":

- أأجد لابنتي أعز منك؟ أنت ابن البيت.. كلك خير وبركة، ولكن سبقك غيرك يا "شندويل؟ "..

- من تعنين يا خالة؟

- المشرف يا "شندويل".. المشرف الزراعي طلبها منذ أيام.. وعرض مهرًا قدره مئة جنيه.

فغمغم "شندويل" وقد زاغت عيناه:

- مئة جنيه؟

- وعنده جنينة برتقال يربح منها الذهب!

وانجرّ "شندويل" إلى الزريبة، مثقل الخطا، يكاد يتعثر، وتوخى ركنه المختار، متهالكًا على الفراش يدفن فيه وجهه، ويسلم نفسه للأنين والانتحاب.

وتم الزواج.. وانتقلت إلى دار المشرف الزراعي كبرى البنات في مهرجان من الأغاريد والأضواء ينفح منه أريج البرتقال!

ولم يجد "شندويل" مفرًا من قبول الأمر الواقع، فشارك القوم فرحتهم، وألفى نفسه ينهض بواجبه نحو حفل الزفاف على أكمل وجه في صدق وإخلاص.

وعادت الحياة إلى سابق مساقها.

وعاد "شندويل" إلى عمله في الحقل يجد ويكد.. ولم يتغير من نظام الأسرة شيء إلا أن عددها قد نقص فردًا.

وأحس "شندويل بقلبه على مر الوقت يخفق حبًّا للابنة الوسطى، وقد اكتملت نضجًا ونضارة، فتملكته فكرة الزواج بها، واختفت خيبته التي واجهته في التجربة الأولى، واختفى معها كل تدبر وموازنة ومنطق، فتقدّم في براءة وبساطة إلى "أم فكرية" يخطب وسطى البنات.. فطأطأت رأسها في صمت، وتناولت عودًا يابسًا تنكت به الأرض حيالها ولم تلبث أن همهمت:

- أأجد لابنتي أعز منك يا "شندويل"؟ أنت ابن البيت.. كلك خير وبركة، ولكن..

- ماذا يا خالة؟

- وكيل الجمعية طلبها، وعرض شبكة ثمينة.. سوارًا مرصعًا بالجوهر!

ومضغ "شندويل" كلماته يردد:

- سوارًا مرصعًا بالجوهر؟!

وانجرّ إلى مكانه من الزريبة، ودفن في الحشية وجهه وانخرط في بكاء مرير.

ومرة ثانية، استسلم للأمر الواقع، وكان الساعد الأيمن في حفل الزفاف الجديد، وخطف بصره بريق السوار المرصع بالجوهر، وزكمت أنفه روائح ما حمل الزوج لعروسه من خيرات التموين، وفي المقصف العامر أوغل "شندويل" في الأكل، حتى أتخم.

وطوى الزمن أيامًا وأيامًا..

وعادت الحياة إلى مجراها في الدار والحقل، وإن نقص من عدد الأسرة اثنتان، ولم يبق من البنات إلا واحدة.. أتفلت هي الأخرى من بين يديه؟ ...

لن يكون ذلك بحال.. وأحس بحبه القديم للأختين السالفتين يتجمع ويتجدد في الثالثة على نحو مثير، فأقسم أن تكون من نصيبه.. لينتزعها انتزاعًا من "أم فكرية".

وتقدم لها ثابت الجنان، وخطب الفتاة الصغرى في جرأة.. وكانت "أم فكرية" على وشك أن تطأطئ الرأس، وأن تفزع إلى عود يابس تنكت به الأرض، فصاح بها مبادرًا على غير ما ألفت منه:

- لا أنا خير ولا أنا بركة.. ولا أنا أيضًا ابن البيت.. أنا "شندويل".. "شندويل" وكفى!.. جئت أخطب ابنتك الثالثة، وسأعمل جهدي على إسعادها.

- ولكن.. يا "شندويل"

- ماذا يا ست "أم فكرية"؟

لقد خطب البنت رجل ولا كل الرجال يسكن دارا جديدة على "بحر شبين" فيها ثلاجة وغسالة وجهاز إذاعة.. عقبى لك يا "شندويل"!

فغص "شندويل" بريقه، وهو يجمجم:

- ومن ذلك الخاطب يا "أم فكرية"؟

- سكرتير وحدة رعاية الأسرة وتنظيم النسل.

فما كادت الجملة تصك سمعه حتى خارت قواه، فاستند إلى الحائط وهو يلتقط أنفاسه.. إنه يذكر عندما زار المدينة آخر مرة، مدينة "شبين الكوم"، إنه مر بسرادق فخم يضم جمعًا غفيرًا من الناس، وسمع خطيبًا جهير الصوت يرفع عقيرته، يهز بها السرادق هزًّا، وهو يردد أقوالًا عظيمة يستجيب لها الجمهور بالتصفيق والهتاف، وحين سأل عن الخطيب أخبروه بأنه "سكرتير وحدة رعاية الأسرة وتنظيم النسل".

وتراجع "شندويل" إلى مكانه المعهود في الزريبة، وألقى نفسه على الحشية يمرغ وجهه عليها، ويشبعها بأسنانه نهشًا وتمزيقًا.

وتكفلت الأيام بتضميد جراح "شندويل"، فكان مع الأسرة في حفل زواج الابنة الصغرى قلبًا وقالبًا، وملأ بطنه بأطايب المطاعم، وشنف سمعه بألحان الموسيقى وأصوات الغناء.

وتقضت أيام.. بل أسابيع.. وخيم على جو الدار هدوء كثيف، وانتشر صمت قابض، وقل الحديث بين أم فكرية و"شندويل" حتى أصبح لا يعدو الضروري من الألفاظ، كل منهما يحيا في ملالة وسهوم.

وأعد "شندويل" مرقدًا لنفسه في الحقل بين شجيرات ظليلة، ويتناول طعامه وحيدًا، ويمضي الليل ساهمًا يرعى النجوم.

لقد تزوجت البنات، وكان زواجهن ناجحًا أيما نجاح:

"المشرف الزراعي" بمهر مائة جنيه وجنينة برتقال.

ووكيل الجمعية التعاونية بسوار مرصع بالجوهر.

وسكرتير وحدة رعاية الأسرة وتنظيم النسل بثلاجاته وغسالاته وأجهزته الإذاعية.

شخصيات مرموقة، تتضاءل بجانبها شخصية "شندويل"، حتى لتبدو تافهة مهينة. حقًّا إنه فلاح مجد نشيط، يستطيع بساعده أن يأتي بالمعجزات في حقل الزراعة الخصيب، ولكن ما قيمة تلك المعجزات أمام تلك الأسماء الضخمة والمراكز الفخمة التي يعشي ضوؤها العيون؟ .. ومن الملوم؟ "شندويل" أو الأسرة التي كفلته؟ لم يفكر هو لحظة أن يعمل لنفسه. لم يفكر هو لحظة أن يقتني شيئًا.. عِجلة.. أو عنزة.. أو على الأقل دجاجة واحدة.. لم يهمه جمع المال وادخاره قدر ما أهمه أداء واجبه.. كان يسعى أبدًا إلى إرضاء من أحسنوا إليه، لا يتطلع إلى مزيد.. لقد اعتصر دمه في خدمة من آووه وكفلوه.. وأخيرًا يستبين له فقره، وهوان شأنه.. فماذا أفاد من طيبته؟ وماذا أجدى عليه إيثاره.

أيقن " شندويل" الآن أن وجهة نظره في تقييم نفسه بين الأسرة كانت على خطأ من البدء، أو كانت مبالغة فيها.. ماذا كان مصير الأسرة لولاه هو؟ لولا ما أسداه إليها من خير، وما بذل من عون؟ كان هو قوام البيت، وراعي الحقل، وحامي حمى الأسرة.. أليس هو جديرا بأن يأخذ مكانه عاليًا بينها؟

حان له أن يغضب وحق له أن ينصف نفسه، وأن له كرامة عليه أن يحافظ عليها ما وسعه أن يحافظ.

ووجد نفسه ينهض من فوره، وقد ارتسم على وجهه جد وإصرار، واتخذ سبيله إلى "أم فكرية".

كان الصباح صفيًّا رخيًا فتقدم "شندويل" من "أم فكرية"، وهي في جلسة مريحة أمام طست الغسيل، فما رأته قادمًا حتى لملمت أوصالها، وأسدلت ثوبها تغطي ما تعرى من جسدها، ونظرت إلى الشاب تخاطبه.

- خير يا "شندويل"..

- أو قولي شرًّا يا ست "أم فكرية".

- قال ذلك في جهامة ظاهرة، وقد تصلبت قامته، فغدت كجذع شجرة عتيقة

فنحّت "أم فكرية" الطست قليلا، ومسحت يديها بطرف ردائها وقالت:

- ماذا في الأمر يا "شندويل"؟

فأجابها في صوت مجلجل:

- لقد اعتزمت الرحيل.

فوضعت المرأة يدها على صدرها، وقالت في دهشة:

- أي رحيل تقصد يا "شندويل"؟

- سأرحل يا ستي.. أرض الله واسعة.. بلاد الله لخلق الله..

- كيف تفكر في أن تتركنا؟

- على الرغم مني أفعل.

فصمتت لحظات وهي تتفحصه، فراعها تجهمه وصلابة ملامحه، وما في صوته الرجولي الأجش من عزم وتصميم.. ثم قالت:

- ألم تعد الحياة تروق لك بيننا؟

- لم يعد لي أمل في العيش في هذه الدار.. رحلت عنها الصبايا ولم أظفر بواحدة منهن.

- قسمة ونصيب يا "شندويل".

- وقسمتي ونصيبي أن أرحل يا ست "أم فكرية".

- أتترك الدار التي فيها نشأت وربيت؟ أتترك خالتك "أم فكرية" وحيدة بلا ساعد ولا معين؟

- على الرغم مني أفعل.. سأبرح القرية الساعة.. ألتمس عيشي في بلد آخر.. بعيد كل البعد!

- هل ساءك زواج البنات إلى هذا الحد؟

- ثلاث صبايا كالأقمار، ترفضين أن تزوجيني واحدة منهن.. والآن خلت الدار إلا مني ومنك.. لم يعد في البيت سوانا يا خالة.. أسامعة أنت قولي؟

- سامعة..

- ألسنة الناس طوال.. والكلام يتنقل على الأفواه..

- ما هذه الأفكار الغريبة يا "شندويل"؟

- هي الحقيقة التي يجب أن تقال.. لقد صرت رجلًا يا خالة.. رجلًا نبت له شارب محترم.. رجلًا في طول النخلة وعرض الجميزة وقوة فحل الجاموس.. ألم تريني وأنا في "الزعبوط" الجديد؟ ألم تلاحظي كيف أحسن لف الشال الأبيض على رأسي فيغدو عمامة مهيبة تزري بالرءوس العارية من أصحاب المراكز الكبيرة؟

فأرسلت المرأة ضحكة لينة ناعمة، وهي تقول:

- يخبلك ربنا يا "شندويل".

لم يعد في الدار مكان.. شندويل الصبي ذهب لحاله، وأخذ مكانه "شندويل" الرجل..

أنسيت يا شندويل أني في مقام أمك، وأنك في منزلة ابني؟

يفتح الله يا خالة.. هذ كلام لا يعتد به أحد.. وأنا أول من لا يصدقه.. لسنا ابنًا وأمًّا.. بل نحن رجل وامرأة.

ورماها بنظرة ثاقبة، ما كادت تلتقي بنظرتها حتى اضطرت أن تسبل جفنيها، وتحجب بخمارها شطر وجهها..

وعلاها سهوم..

اسمعي يا خالة، وتفهمي قولي.. إنني بصريح العبارة لا أستطيع أن أعايشك.. شريعة الله لا ترضى بذلك.. أنا مسلم موحد لله.. لا أقيم في الدار إلا زوجًا لك..

فضربت صدرها بيدها تقول:

- يا عيب الشوم..

- لا عيب ولا شوم.. إنه الحق الصريح.. لقد أحببت بناتك الثلاثة واحدة بعد الأخرى.. لأنهن يشبهنك.. أحببتهن لأنهن صورة منك يا خالة.. ورق صوته، وهو يواصل الكلام، فكان في منطقه كأنه يغني:

نشأت وأنا أراك مثل البدر.. بناتك من نورك أخذن نورهن.. وكنت دائمًا بدرًا منورًا في سماء حياتي طفلًا وصبيًّا ورجلًا.. في كل مرحلة كنت أحس نحوك شعورًا يلائم سني.. ولكن في كل مراحل حياتي كان هناك إحساس واحد هو الحب.. الحب الغامر الفياض!

وندت من "أم فكرية" شهقة وهي تردد في صوت لين المكاسر:

- الحب.. الحب..

ثم قالت هامسة:

- لقد تقدمت سني يا "شندويل".. أنا كبيرة بالنسبة لك..

- ولكنكِ في نظري في عمر بناتك..

وصاح بصوت كله إيمان وإخلاص:

- والله في عمر بناتك.. بل أحلى وأجمل.. أنت في نظري طبق قشطة.. اعتبريني يا خالة خادمًا لك.. ومريني تجديني رهن ما تشائين..

- ما عشت أنا لتكون خادمي يا "شندويل".

وغضت من بصرها وهي تواصل القول:

- "أنت راجل البيت.. سيد الدار.. وأنا خادمتك يا "شندويل"..

واختلج كيانه بهزة عنيفة، وألفى نفسه يهرع إليها، وينكب على يديها يلثمها، والدموع تسح من عينيه سحًّا!

2- **حدث استثنائي في أيام الأنفوشي محمد جبريل** (1)

بعد أن استقرت السمانة فوق الصاري المرتفع، الخالي من العلم، في الجانب الأيمن من سراي رأس التين ألقت نظرة متأملة على مباني السراي من حولها، والحديقة الواسعة يحيط بها سور مرتفع كحدوة حصان، والمباني المقابلة للشاطئ تآكلت واجهاتها بملح البحر، والقوارب الصغيرة تناثرت فوق الرمال، والشاطئ -وطريق الكورنيش- في تلك الأيام الخريفية التي تخلو من الحركة.

تقافزت السمانة فوق الصاري، وتهيأت لمواصلة الرحلة، لكنها -في قرار مفاجئ- غيرت طريقها، وعادت إلى شواطئ أوروبا.

في اليوم التالي، قدمت -في الطريق نفسه- ملايين الأسراب من السمان، غطت الشاطئ والشوارع والأزقة وأسطح البيوت، تهادت -من الأبواب والنوافذ- إلى داخل الشقق والدكاكين. حتى الكبائن القليلة، والمغلقة، في امتداد الشاطئ، استطاعت -بوسيلة ما- أن تنفذ بداخلها.

بدا للناس -من كثافة الأسراب، ودقة تنظيمها، وانتشارها في كل الأمكنة- عجزهم عن المقاومة. مالوا -مؤقتًا- إلى التريث، فرحلة السمان لا تعرف التوقف.

هل يعد السمان نفسه لإقامة طويلة؟ لم يحاول أن يضايق الناس، ولا أن يسطو على ما يمتلكون، أو يدس منقاره في شئونهم الشخصية. أهمل حياتهم، فهم يحيونها بمثل ما اعتادوا: النوم والصحو والعمل والنقاش والفصال والأخذ والرد واجترار الذكريات، أحسنت مجموعاته الانتشار، فهيأت لنفسها الرزق.

اكتفت بحجرة في نقطة الأنفوشي، تدير منها أحوالها، أفرزت -من بين أسرابها كل

(1) محمد جبريل: هل؟ مختارات فصول «42»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، يوليو 1987م، ص69، 71. وقد نشرت هذه القصة في مجلة «إبداع» عدد فبراير 1986م، تحت عنوان: «حدث استثنائي في حياة الأنفوشي».

ما تحتاجه من جنود وعلماء وحرفيين، وموظفين. حتى الصغار، أقامت لهم مدارس ودور حضانة في حنيات السلالم والأدوار الأرضية. أغنت الناس عما ألفوه -في الزمن الخالي- من الجري وراء أسراب السمان، حتى يهوي مجهدًا في أيديهم، فتنازلت -بطيب خاطر- لموائد الطعام، عن مرضاها والمصابين في الحوادث.

لم يعد في الأمر ما يريب. استفاد الناس من حياة السمان بصورة مؤكدة: النظام والهدوء وحب العمل -والكسب- والميل إلى عدم السهر. لكن شيئًا ما مقلقًا، تحرك في النفوس، وتصاعد بالهمس، أثار الملل والمخاوف والأسئلة. لاحظ الناس أنهم لم يعودوا يتصرفون بمثل ما اعتادوا، وتنبهوا -وإن كان متأخرًا- إلى ملايين الأعين والأنفاس القريبة، والمقاسمة في المكان مهما كان شخصيًّا، خلت التصرفات من العفوية التي كانت سمة أيامهم السابقة. بدا لهم استمرار الوضع -بصورته الحالية- غاية في الصعوبة. تهامسوا، وعقدوا الجلسات السرية، وتبين لهم بعد نقاش طويل- أن السكوت عن المقاومة- رغم كل شيء- طريق إلى الجنون (1).

(1) انظر في نقد هذه القصة المقالة د. حسين على محمد: «القصة القصيرة و هموم الوطن»، مجلة «أصوات معاصرة»، العدد «24»، نوفمبر 1984م «عدد خاص عن محمد جبريل».

مكتبة القصة القصيرة:

من المراجع الهامة للقصة القصيرة:

أولًا- فن القصة القصيرة للدكتور رشاد رشدي، ويتضمن هذا الكتاب دراسة تحليلية لفن كتابة القصة مع أمثلة كاملة مدروسة، وقد تناول فيه بناء القصة القصيرة ونسيجها، من منشورات مكتبة الأنجلو المصرية الطبعة الأولى 1959م.

ثانيًا- القصة القصيرة: دراسة ومختارات للدكتور الطاهر أحمد مكي، ويتضمن جزءًا تاريخيًا ودراسة عن أعلام القصة القصيرة وتحديد خصائصها الفنية، وأمثلة ومختارات لأشهر كتاب القصة في العالم العربي، صدرت الطبعة الأولى عن دار المعارف 1977م.

ثالثًا- فن القصة للدكتور محمد يوسف نجم، وقد تناول البناء الفني للقصة بأنواعها، صدر عن دار الثقافة بلبنان "د. ت".

رابعًا- القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا ليوسف الشاروني، دار الهلال.

خامسًا- فن كتابة القصة لحسين القباني، المؤسسة المصرية العامة بالقاهرة سنة 1965م.

والآن كيف تكتب القصة القصيرة؟

من المعروف أن القصة فن إبداعي، والإبداع الأدبي ينهض على موهبة فطرية، ولكن الموهبة لا بد لها من صقل، وصقلها وتربيتها يكون بمداومة الاطلاع والتمرس بالأساليب والجماليات من خلال قراءة النصوص والنماذج المعروفة والمشهورة لكبار الكتاب والأدباء، ولا بد قبل هذا وذاك من توفر ملكة أساسية هي قوة الملاحظة، وشدة الحساسية لالتقاط ما هو جوهري، والانفعال به، ثم القدرة اللغوية المتمكنة والمخيلة الفسيحة الأفق.

وهناك العديد من الكتب التي ألفت، والمقالات التي نشرت عن كيفة كتابة القصة، وما من كاتب قط تعلم الإبداع عن طريق هذه الكتب، ولكن الاسترشاد بها ممكن، فلكل أديب منحاه الخاص وطريقته التي تختلف عن غيره في إنشاء القصة، غير أن ثمة خطوطًا عريضة وقواعد عامة يمكن أن تُعين على كتابة القصة:

-1 وأول هذه القواعد: الانفعال بالتجربة أو البحث عن الموضوع، وقد تكون التجربة التي ينفعل بها الكاتب عادية كحادث مأساوي أو تجربة حياتية معينة، أو فكرة رائجة، ولكن لا بد للكاتب من أن يتمثل هذه التجربة فتتفاعل في نفسه، وتستقطب تداعيات عديدية بحيث تتجمع حولها وتشكل ما يسمى بالمتن الحكائي أي: العناصر الرئيسية التي تبنى عليها القصة، ونضرب لذلك مثلًا قصة "الرغيف" التي اتخذنا منها نموذجًا للقصة القصيرة في هذا المجال، فكاتبها كان قد مر بميدان العتبة الخضراء بالقاهرة فرأى شيخًا عجوزًا يتخبط في دمائه بعد أن داسته عجلات الترام، فانفعل الكاتب بهذا المنظر وتفاعلت في نفسه أصداؤه، وبدأت التداعيات تتوالى فتخيل أن هذا الرجل العجوز من الفقراء المدقعين، وأن له زوجة مقعدة لا تقوى على العمل، وأنهما يسكنان في بيت متواضع، وهكذا بدأت تتوالى عناصر القصة، وتتجمع حول

بؤرة شعورية معينة، ومر على هذه التجربة فترة من الزمن تخمرت فيها، وأصبحت مهيأة لأن تخرج إلى حيز الوجود، وأثناء الكتابة تبلورت في صورتها النهائية وفق رؤية الكاتب الذي رأى في مصير هذا الرجل العجوز لونًا من ألوان الاضطهاد الاجتماعي وفقدان التكافل.

2- وأما القاعدة الثانية التي تنهض عليها القصة هي تطوير التجربة بحيث تحتوي على بؤرة مركزية، هذه البؤرة تولد ضربًا من ضروب الصراع سواء أكان هذا الصراع داخليًا ذاتيًا أم خارجيًا موضوعيًا، ففي القصة السابقة كانت المشكلة الأساسية التي قادت إليها عناصر الموقف هي الفقر والعجز عن العمل، وقد جهد الكاتب في تقليب الموقف على وجوهه المتعددة وصولًا إلى تطوير هذا الموقف، حيث افترض أن هذا الشيخ الذي خرج مع أذان الفجر إلى الصلاة، ثم شق طريقه إلى محطة الأتوبيس مدفوعًا بالحاجة إلى العمل بعد أن استدان خمسة قروش هي أجرة المواصلات، وقد قاده ذلك إلى ركوب الدرجة الثانية وسط الزحام، وهنا اغتنم الكاتب الفرصة فعمد إلى وصف هذا المكان وصفًا يخدم الموقف ويسهم في تطويره، وقد صور الكاتب الصراع الذي عانى منه "العم صابر" بطل القصة من أجل الحصول على عمل، وأدار في وجدانه حوارًا داخليًا أفضى من خلاله إلينا بمزيد من المعلومات التي أسهمت في تطوير الصراع انتهاء به إلى الحل أو لحظة الكشف والتنوير إذ وجد العم صابر نفسه أمام خيار صعب هل يشتري رغيفًا له ولزوجته، ويخاطر بحياته؛ لأنه لن يبقى معه بعد ذلك ما يمكنه من دفع أجرة الأتوبيس، أم يبقى هو وزوجته جائعين ويعود سالمًا؟، ولم يكن أمامه خيار، وهنا كان على الكاتب أن يلجأ إلى الخيار الذي يخدم رؤيته الخاصة فاختار النهاية المأساوية، وبعد أن اختار المشكلة أو المأزق تحرك باتجاه النهاية في عملية تنمية مقصودة صوب النهاية، وعلى الكاتب أن يتنبه إلى أهمية البداية فلا بد أن يختار من جمل الاستهلال ما يشد اهتمام القارئ ويثيره، كذلك فإنه ينبغي أن توفر في القصة عناصر التشويق والمفاجأة.

3- والقاعدة الثالثة التي ينبغي أن يدركها كاتب القصة: هي ضرورة ألا تتحكم المصادفات في تطوير الحدث وتنميته، والبعد عن التهويل، ولذلك نجد كاتب قصة الرغيف ينتبه إلى أهمية التتابع المنطقي؛ فالأمور لا تترك للمصادفة، ولو أعدنا ترتيب الأحداث في أذهاننا لوجدنا أن انطلاق عم صابر إلى العمل وحرصه ناجم عن فقره، وأن ثقة صاحب العمل فيه سبب في بقائه لحراسة "الورشة"، وأن جوعه كان سببًا

في تضحيته بما تبقى معه من مال، وأن تسلقه لسطح الترام كان سبب ذلك، ثم إن سقوطه نتيجة لتعبه، وهكذا يبدو السياق المنطقي هو الذي يحكم تطور الحدث وتنميته.

ولا بد أن نشير إلى أن الحياة حافلة بالخبرات والتجارب المثيرة القابلة للتطوير والتنمية، وأن هذه الخبرات والتجارب لا تحتاج إلى قوة الملاحظة فقط، فلا بد أن يكون الكاتب ممتلكا للقدرة على التطوير واستغلال التداعيات في قصته.

-4 أما القاعدة الرابعة: فهي العمل على رسم الشخصية بحيث لا تكون متناقضة في أقوالها وأعمالها، وألا يعتمد الكاتب في رسمها على التقرير بل على التصوير والحوار.

نصائح موجهة إلى كتَّاب القصة القصيرة من المبتدئين

من النصائح التي يوجهها كبار كتاب القصة في العالم للناشئين:

أولًا: أن يدركوا أن الكتابة غوص في أعماق الواقع، وأن الكاتب إنما يقدم صورة مختصرة ومترابطة الحياة، وأن الحياة ذات معان متعددة، ومهمة الكاتب البحث عن هذه المعاني واكتشافها، وأن مكمن الطاقة الفنية يتمثل في الاعتقاد بأن ثمة شيئًا فريدًا يريد الكاتب أن يقوله، وأنه وحده المؤهل لقوله، فالأصل في الكتابة الإرادة والحلم، أو قد تكون عملية الكتابة مهيبة، لذا ينصح المبتدئ بأن يكتب أي شيء: يدون مذكراته في كل شيء، وبشكل يومي، فإن الملاحظة التي تسمع صدفة، أو الانفعال العاطفي المفاجئ، أو الشعور بالغضب هي مادة خام صالحة للكتابة.

ولكي نكتب لا بد من أن نتعرف على أنفسنا، إن الكتابة محاولة للسيطرة على العالم أو قطعة منه فكيف لا نسيطر على ذواتنا باكتشافها أولًا، اكتشاف المعاني الخافية تحت المظهر الخارجي، ولكن المعنى لا يقدم منفصلًا عن القصة، فالقصة هي المعنى الذي يتسرب في كل تفاصيلها.

ثانيًا: القاعدة الذهبية التي ينطلق فيها الأديب هي "لا تكن مضجرًا" وهذا الهدف لا يتحقق بسهولة وإنما يقتضي شيئًا من المعاناة؛ فليس ثمة قواعد ثابتة لكتابة القصة تحدد طبيعتها، فقد تقوم على المبالغات المفرطة والتصغيرات الخيالية والمناظر القصيرة جدًا، والمناظر الطويلة واللمحات السينمائية والانطباعات والفقرات الاستبطانية، على الكاتب أن يشعر بحريته في الكتابة، تقول إحدى المختصات بالقصة القصيرة "إني أوجه تلاميذي إلى أن يكتبوا عن موضوعاتهم الحقيقية بالبساطة التي يكتبون بها، وبإحساسهم المغمور بالفرحة والصراع، وبأن يتوقفوا عن الكتابة عندما تكون

صعبة عليهم، فالموضوع الحقيقي يكتب نفسه (1)".

ثالثا: أن مهمة كاتب القصة القصيرة الأساسية هي الوصف لا إصدار الأحكام، وعلى الكاتب المبتدئ ألا يلهث وراء تقليد الكبار؛ لأنه سيفشل فروائعهم هي خلاصة لخبرتهم الطويلة، وعلى المبتدئ ألا يجفل في التعبير عن أفكاره الخاصة، فالثقة بالنفس هي الأساس، ولا بد من القراءة، وقراءة أولئك الذين يثيرون العقل والوجدان.

رابعًا: كيف يحصل الكاتب المبتدئ على أفكار لقصصه، لا بد من الاتجاه إلى الذات الأحلام والطموحات، نقاط التحول في الحياة، الأزمات الخاصة ووصفها، قضايا الأقارب والأصدقاء، المشكلات الاجتماعية، وعلى الكاتب أن يدرك أنه لا يستطيع أن يدرك المشاكل الكبرى إلا بعد محاولة التعبير عنها وبتفصيل تام لا بد من ملاحظة سلوك الشخصيات وباختصار فإنك لا تستطيع أن تعمل أفضل من أن تكتب ما تعرفه (2).

(1) راجع: مقالة د. جريس كارول أوتس «طبيعة القصة القصيرة» ترجمة د. مانع حماد الجهني المنشورة في مجلة الحرس الوطني العدد «91»رمضان 1410هـ أبريل 1990 ص101.
(2) راجع: مقالة توماس هـ. أوزل ترجمة د. مانع حماد الجهني «كيف تحصل على أفكار للقصة القصيرة»، الحرس الوطني العدد «93»ذو القعدة 1410 هـ يونيه 1990 ص 118.

الفهرس

انفجرت الكتابة في عصر العولمة انفجاراً عظيماً. وسواء أكان ذلك في مجال الكتابة اليومية في المدارس والجامعات والمؤسسات أم في مجال التأليف والإبداع، فإن ما لا شك فيه أن للكتابة أصولاً وقواعد نرتقي بها إلى القمة.

ولأن العلم هو السبيل الصحيح إلى الوصول إلى العلا، فإن هذا الكتاب يقدم للقارئ مبادئ الكتابة الإبداعية من خلال نموذج القصة القصيرة مما يتيح المجال لتعزيز ملكة الكتابة وتفادي الهفوات.

هو عمل بحثي منهجي أخذ كثيراً من الوقت والجهد، نأمل أن يحقق الفائدة المرجوة.

ISBN 9789776606067





DROB دروب

www.drobboks.com



